

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - ViS

CLAUDER LOPES DINIZ

**ARTE AFRO-BRASILEIRA E PERFORMANCE – UMA REFLEXÃO
SOBRE A OBRA DE ANTONIO OBÁ**

**BRASÍLIA -DF
2018**

CLAUDER LOPES DINIZ

**ARTE AFRO-BRASILEIRA E PERFORMANCE – UMA REFLEXÃO
SOBRE A OBRA DE ANTONIO OBÁ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como parte dos requisitos para graduação em
bacharelado no curso de Teoria, Crítica e
História da Arte do Departamento de Artes
Visuais da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio
Gomes de Oliveira

BRASÍLIA -DF

2018

CLAUDER LOPES DINIZ

**ARTE AFRO-BRASILEIRA E PERFORMANCE – UMA REFLEXÃO
SOBRE A OBRA DE ANTONIO OBÁ**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira - Orientador

Prof. Dr^a Denise Conceição Ferraz de Camargo

Prof. Dr^a Cinara Barbosa de Sousa

Brasília, 26 de junho de 2018.

Dedico este trabalho aos amigos queridos que fiz e ainda faço no universo da artes. Em especial à Flávia, Fabiola Caires, Fabiola Ferigato, Verônica, Yuri e Cesar, os companheiros de TCHA na UnB. O percurso na universidade foi muito mais prazeroso com esses amigos. E a Martin Boyce, minha outra metade negra.

AGRADECIMENTOS

Aos meus colegas de curso, sempre muito companheiros. Às novas amizades que surgiram na Universidade de Brasília, entre professores, artistas e estudantes, como Christus Nóbrega, Karina Dias, Gê Orthof, Ana Avelar, Denise Camargo, Cecília Mori, Cinara Barbosa, Marcio Tavares, André Vitorino, Iracema Barbosa, Adriana Clen, Pedro Alvin, Gregório Soares e tantos outros. Aos conselhos sempre proveitosos da querida vizinha e amiga Silvia Yannoulas. Aos professores do curso de Teoria Crítica e História da Arte que encantaram pela dedicação, profissionalismo, conhecimento, e muitas vezes criatividade. Lembro de Christiane Dias e Sylvia Fonseca, duas amigas que assim como eu mudaram de rumo na vida profissional investigando outras áreas do conhecimento, a ela pelo incentivo e coragem, muito obrigado. Em especial, registro meu agradecimento ao professor Christus Nóbrega, que entre um bom papo e outro, foi quem primeiro incentivou esta pesquisa. E, claro, agradecimento especial ao artista Antonio Obá, pela confiança e cordialidade.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira pela gentileza em repartir conhecimentos e pela paciência em me acompanhar nesta pesquisa.

Gostaria de deixar registrado também a gratidão à minha família à pequena Nina Simone.

Enfim, a todos os que por algum motivo contribuíram para a realização desta pesquisa e tornaram mais agradáveis as noites de estudo na UnB.

RESUMO

Esta pesquisa pretende identificar, por meio da genealogia da performance *Atos da Transfiguração - desaparecimento ou receita de como fazer um santo*, o simbolismo do corpo enquanto elemento de contestação religiosa. Esse objeto é o ponto de partida para entender a arquitetura da obra do artista Antonio Obá, que descortina questões raciais a partir da desconstrução de um dos principais símbolos religiosos do Brasil, Nossa Senhora Aparecida, santa negra e a padroeira do país. A performance é uma das obras de arte mais conhecidas do artista, que também trabalha com desenhos, pinturas e fotografias. A análise de sua produção pretende ainda colaborar com o entendimento deste momento em que se cruzam elementos como corpo, religiosidade e arte contemporânea, a partir de um breve retrospecto sobre a presença do negro e seus valores estéticos e sagrados na história da arte brasileira.

Palavras-chave: Performance. Arte afro-brasileira. Religião.

ABSTRACT

This research intends to identify, through the genealogy of the performance *Acts of the Transfiguration* - disappearance or recipe of how to make a saint, the symbolism of the body as element of religious contestation. This object is the starting point for understanding the architecture of the work of the artist Antonio Obá, which reveals racial issues from the deconstruction of one of the main religious symbols of Brazil, Nossa Senhora Aparecida, a black madona and the country's patron saint. The performance is one of the artist's best known works of art, which also works with drawings, paintings and photographs. The analysis of his production intends also to collaborate with the understanding of this moment in which elements such as body, religiosity and contemporary art are crossed, starting from a brief retrospect on the presence of the black man and his aesthetic and sacred values in the history of Brazilian art.

Keywords: Performance. Afro-Brazilian art. Religion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – O LUGAR DO NEGRO NA ARTE BRASILEIRA	13
CAPÍTULO 2 – PERFORMANCE E O CORPO NEGRO	29
CAPÍTULO 3 – AS RAÍZES DE ANTONIO OBÁ	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	55
APÊNDICE.....	57

LISTA DE IMAGENS

Fig 01: Detalhe de obra do Mestre Didi, Galeria Almeida e Dale, 2018. Fotografia Clauder Diniz

Fig. 02: “Cruzeiro do Sul, acredito que seja a cor da minha pele”, ação de 2010. Fonte blog do artista: <http://artecontemporanealtda.blogspot.com/2010/05/blog-post.html>

Fig. 03: Registro da performance “Transmutação da carne: marcação a ferro”, 2000, do artista Ayrson Heráclito. Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/>

Fig. 04 e 05: À direita, registro da performance “Unguento” de Dalton de Paula. À esquerda, fotografia de “Sortilégio II- Mistério Negro de Zumbi Redivivos”, imagens da exposição Diálogos Ausentes, 2017. Fotografia Clauder Diniz

Fig.06: Registro da performance “White Face and Blonde Hair”(2012) de Renata Felinto. Fotografia Clauder Diniz.

Fig. 07: “A cura”, óleo sobre enciclopédia, do artista Dalton Paula (2016). Fotografia Clauder Diniz

Fig 08 e 09: Dois trabalhos de Sidney Amaral, “Gargalheira”(Quem falará por nós?) (2014) e “O sonho do garoto ou o atleta de Kichute (estudo) (2014). Fotografias: Clauder Diniz

Fig. 10 e 16: Apresentação da performance “Atos da Transfiguração – receita para fazer um santo”, apresentada no Transborda Brasília, na Caixa Cultural de Brasília, em 2 de julho de 2016. Fotografia Clauder Diniz

Fig. 17 e 18: Apresentação da performance “Nossa Senhora dos Nós”, exposição Carnagem, curadoria Rogério Carvalho, na Galeria XXX, em 22 de outubro de 2016. Fotografias Rogério Carvalho.

Fig. 19 e 20: Registros da performance “Malungo – rito para uma missa preta”, exposição Incorporações, curadoria Roberto Conduru, na Galeria Cândido Portinari, em março de 2016. Fotografias Miguel Pinheiro.

Fig 21 e 22: “Votivo” é a última performance de Antonio Obá, registro de dezembro de 2017, durante a residência artística no Delfina Foundation em Londres. Fotografias Flávia Gimenes

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é resultado de reflexões que surgiram ao longo do curso de Teoria, Crítica e História da Arte, da Universidade de Brasília, e a partir das vivências com curadores e artistas do Distrito Federal que chamaram a atenção para a qualidade da produção artística local. São questões que passam pelo ambiente das artes de Brasília, com menor número de espaços públicos e privados destinados exclusivamente às artes visuais se comparada a outros centros econômicos do país, mas o meu interesse principal, como futuro historiador da arte, é investigar as pesquisas a geração de artistas da capital do país neste início de século.

Desde o começo do curso de Teoria Crítica e História da Arte, houve aproximação com alguns artistas de Brasília, inicialmente por meio da Galeria Espaço Piloto, do Instituto de Artes da UnB, onde atuei como produtor e assessor de imprensa entre setembro de 2013 e março de 2018 e, posteriormente, em exposições e visitas em ateliês acompanhando as pesquisas poéticas dos artistas, investigando sobre materiais e linguagens, e trocando ideias sobre as questões levantadas pelas exposições. A proposta deste Trabalho de Conclusão de Curso surgiu, portanto, primeiramente, do desejo de aprofundar a pesquisa sobre um artista da cidade onde vivo, estudo e trabalho.

Foi quase natural o surgimento do nome de Antonio Obá, um artista jovem do Distrito Federal que se formou em Artes Visuais em 2010 pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, e sempre apresenta seus trabalhos artísticos no Elefante Centro Cultural. Admiro e acompanho de perto o trabalho do artista desde as exposições de desenhos, apresentação de performances, e apresentação de pinturas em Brasília e em São Paulo, além de conhecer sua produção de ateliê. Soma-se ao fato a obra produzida pelo artista incitar questões que me parecem urgentes para reflexão, refiro-me às abordagens raciais e religiosas, em um momento atual, no contexto político e social, em que somos confrontados constantemente com retrocessos.

Como ponto de partida, esta pesquisa focou na genealogia da obra mais conhecida do artista, a performance “Atos da Transfiguração – desapareição ou receita para fazer um santo” (2015), a partir de leitura de textos críticos e curatoriais sobre Antonio Obá e sua produção. A

pesquisa exigiu o estudo sobre arte afro-brasileira, o lugar do negro na produção das artes plásticas, questões políticas que tangenciaram essa produção, a historicidade dessa produção mestiça nas artes e a correlação com a linguagem da performance, corpo, religião e arte contemporânea no Brasil. Foi importante também a entrevista com o artista para o entendimento de sua pesquisa poética, e que consta na íntegra em anexo.

O capítulo inicial procura dar um panorama sobre a produção da arte afro-brasileira, do período colonial, resultado da diáspora africana, até a produção contemporânea neste século. Foi importante apontar para o descompasso entre a potencialidade da cultura de origem africana e sua mestiçagem com a quantidade e registro dessa produção nos museus e em pesquisas históricas. Aproveitei para destacar nomes de artistas e curadores que se preocuparam em preservar e divulgar a arte afro-brasileira. Em um segundo capítulo tratei da linguagem da performance e do simbolismo do corpo negro na arte, para então apresentarmos a fortuna crítica sobre a obra de Antonio Obá. No final do trabalho fazemos uma breve análise pessoal da sua obra, já tomando iniciativa de atuar como futuro historiador e crítico de arte.

CAPÍTULO 1 – O LUGAR DO NEGRO NA ARTE BRASILEIRA

Em um país onde a maioria da população se declara parda ou negra – 54,9% da população, segundo Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD-2016) do IBGE – não conseguimos encontrar um reflexo dessa estatística, nas mesmas proporções, nas artes visuais, seja na presença de artistas negros em exposições e museus, ou mesmo, nos temas das obras de artes, que poderiam evidenciar, pelo menos, a histórica relação entre Brasil e África. Quando olhamos para a produção atual das artes plásticas, percebemos que o lugar simbólico e social do negro está circunscrito ao trabalho de poucos artistas de ascendência africana.

Apesar desse cenário, para alguns críticos, há nessa pouca representação um conjunto bem diversificado de referências desse elo entre a África e o Brasil negro. A arte afro-brasileira ou afrodescendente no Brasil é caracterizada, predominantemente, como aponta Lívio Sansone, por uma experimentação cuja “concepção artística tem se ampliado evitando a ideia de raça, pautando-se menos por marcações étnicas e mais por valores culturais africanos misturados aos demais nas complexas dinâmicas sociais brasileiras” (*apud* CONDURU, p.15).

A nomenclatura arte afro-brasileira vem sendo usada como referência a um conjunto amplo e diversificado de ideias, práticas e obras, seguindo noções surgidas desde meados do século XX. Não interessa apenas a origem do autor da obra. Essa vertente artística seria ligada à temática dos negros vinculada à africanidade, aos valores e ideias, às linguagens, às formas e aos conteúdos africanos no Brasil. Manuel Carneiro da Cunha diz que a noção de arte afro-brasileira é “ambígua e provisória”, mas é uma expressão adotada pelo meio artístico brasileiro. Faz parte da narrativa que prevalece. Cunha divide os artistas de raiz negra em 4 grupos:

aqueles que utilizam temas negros incidentalmente; os que o fazem de modo sistemático e consciente; os artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâneas e não raro inconscientemente (...) a oscilação no uso de arte afro-brasileira ou arte afrodescendente é uma manifestação no campo da história da arte, da polaridade entre enfatizar a africanidade, entendida como um indício de pureza cultural, e salientar a brasilidade, vista como resultante de contínuas misturas

culturais, que é uma tendência presente em estudos sobre o candomblé feitos na antropologia e em outros campos, como observaram Yvonne Maggie e Peter Fry (*apud* CONDURU p.22).

No campo histórico das políticas públicas, com propostas que pensam e valorizam essa arte negra, verificamos que a situação também poderia ser melhor. Durante o Estado Novo, governo de Getúlio Vargas, houve um movimento para a criação de bens nacionais, respeitando a composição miscigenada do povo brasileiro e toda a sua carga simbólica, mas o objetivo era a integração nacional, e não a valorização da produção artística dos negros e sobre os negros. Essa política permaneceu até o fim dos governos militares. Depois desse período, “nos primeiros anos da redemocratização do país, o reconhecimento das diferenças é preconizado, porém sob a orientação de uma lógica de mercado. Somente a partir do governo Lula, chega-se à visibilidade da diversidade e à inclusão dos setores excluídos da cultura” (GIESBRECHT *apud* BARBALHO, 2015, p.128). Uma das razões, e talvez o fator determinante, foi a criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, a partir de 2003.

O Plano Nacional de Igualdade Racial previa, entre outros eixos, estímulos à produção e divulgação de ações afirmativas que favorecessem a recuperação dos costumes e tradições dos negros. Editais de cultura de grandes instituições públicas passaram a contemplar projetos que abordassem aspectos da formação da cultura brasileira e alguns processos de fomento eram voltados, exclusivamente, para produtores culturais negros. A preocupação era de estimular a profissionalização de agentes culturais negros, para que tivessem controle total sobre o produto cultural e para que conseguissem gerar uma estética genuinamente afro-brasileira. De alguma forma, podia-se notar que a sociedade estava preparada para esses programas, até pela presença maior de negros no comando dos ministérios - o cantor Gilberto Gil, afrodescendente, estava à frente da pasta da Cultura naqueles anos¹.

As políticas inclusivas e afirmativas se propunham a reconhecer e, naturalmente, legitimar que o negro e sua herança cultural africana fazem parte da formação do Brasil. Dentro da dimensão conflituosa do racismo latente no Brasil, não podemos ignorar que o país foi o que mais recebeu

¹ Segundo site da Fundação Perseu Abramo, do Partido dos Trabalhadores, dos 28 ministérios do primeiro governo Lula (2003-2006), além de Gilberto Gil havia duas ministras negras: Benedita da Silva, do Ministério da Assistência e Promoção Social, e Marina Silva, do Ministério do Meio Ambiente.

escravos durante a diáspora negra entre os séculos XVI e XVII. Segundo as historiadoras Lilian Schwarcz e Heloisa Starling, o Brasil recebeu 40% dos africanos que, compulsoriamente, foram obrigados a deixar suas terras, famílias e cultura, para trabalharem em lavouras de açúcar e, posteriormente, em minas de ouro e diamante, por longas e extenuantes jornadas, atingidos por diversas doenças e sendo tratados como animais, sem alimentação ou descanso dignos. Era, sem dúvida, um mercado lucrativo para senhores de engenho e toda uma sociedade alicerçada na monocultura e em valores desumanos. Eram muitos senhores beneficiados e as vantagens também eram significativas, ao ponto de o Brasil, a despeito da perversidade da situação, ter sido o último país das Américas a abolir a escravatura, apesar das pressões internacionais. Em virtude do tráfico negreiro, somos, até hoje, o segundo país do mundo, depois da Nigéria, em habitantes negros. Uma África fora da África. Com uma população tão grande, naturalmente, preservaram-se alguns costumes africanos, ainda que o negro tenha sido submetido a uma situação desfavorável: castigos físicos, constrangimentos morais, tendo que resistir e sobreviver, com as poucas condições que possuía. É importante lembrar, e nos interessa em especial nesta pesquisa, que as representações religiosas, as divindades africanas, foram preservadas pelos afrodescendentes, que souberam fingir a aceitação dos santos cristãos em troca da liberdade de culto dos seus próprios deuses (SCHWARCZ, 2015, p.86).

Retornando à questão da espantosa ausência de uma produção de arte contemporânea que espelhe o tamanho da população negra, é importante pontuar que não estamos querendo dizer que a produção existente falha ao lembrar que o negro teve um papel fundamental na formação de uma noção de arte brasileira. Ao contrário, não há como esquecer a mão do homem negro e do mestiço na história da arte do Brasil, mesmo quando sabemos que, como escravos, os negros estavam em uma condição inferior no estrato social e, por isso, não expressavam livremente sua cultura no novo mundo. Os portugueses também dificultavam a interação entre os escravos ao misturar negros de várias regiões da África, com línguas e culturas diferentes, habilidades manuais e saberes distintos. Roberto Conduru afirma que é difícil identificar quais foram as habilidades africanas que participaram da conformação da arte no Brasil porque, entre os escravos, não havia apenas uma etnia, portanto, não existia uma única forma de pensar. “Embora seja sentida como uma forte presença na comida, na fala, na música, na dança e nos gestos, desde o século XVI, a plasticidade africana parece difusa, emergindo com mais clareza de quando em vez, podendo ser detectada com nitidez aqui e ali” (CONDURU, 2007, p.14). O historiador da arte destaca ainda que os cultos

sagrados formaram o elo mais forte entre os afrodescendentes e as culturas africanas, mesmo com a repressão do cristianismo que cerceou e restringiu os rituais dedicados às divindades negras, seu imaginário e sua produção artística. “A um olhar mais atento e aberto aos outros sentidos, emergem as práticas das religiões afro-brasileiras, nas guias a plasticidade nunca está dissociada do rito e da vivência” (*idem*, p.31). Como lembra Mariano Carneiro da Cunha, existia um domínio de africanos traficados para as Américas na produção de esculturas de madeira e na metalurgia, e “nas obras de talhas e douração das igrejas barrocas desde a segunda metade do século XVI”. Ele completa explicando que a eclosão das artes no Brasil coincide com a chegada dos primeiros escravos negros (*apud* ARAUJO, 1988, p.9). Entretanto, para ele, essas conexões entre as culturas africanas e as afro-brasileiras não chegaram a criar uma corrente específica na história da arte nacional, embora surgissem sempre com força em momentos espaçados, em que eram intensificados os diálogos focados em questões étnicas, religiosas, estéticas, políticas, artísticas e sociais.

Na segunda metade do século XX tínhamos casos isolados de artistas como Rubem Valetim, Mário Cravo Jr., Mestre Didi, Emanuel Araújo, Abdias do Nascimento, Maria Auxiliadora e Heitor dos Prazeres, que eram algumas das referências das raízes negras na produção artística nacional², com uma conexão entre a modernidade ocidental e as questões africanas. Tínhamos também estrangeiros como o argentino Carybé (Hector Julio Páride Bernabó), o francês Pierre Verger e o alemão Karl Heinz Hansen Bahia, que possuíam um ponto de vista antropológico para as afro-brasilidades.

² Roberto Conduru menciona, além desses, outros artistas: Agnaldo dos Santos, Ronaldo Rego, e Jorge dos Anjos são, segundo ele, a arte afro-brasileira: “Seus trabalhos configuram uma vertente uma inflexão étnico-culturalista específica, original mesmo, no campo da arte moderna e uma resposta plástico-artística, algo tardia, no processo de emergência de uma nova postura de entendimento sobre a problemática do negro e do mulato na sociedade brasileira contemporânea, nos anos 1940 e 1950” (CONDURU, 2006, p.65).



Fig 01: Detalhe de obra do Mestre Didi, Galeria Almeida e Dale, 2018. Fotografia Clauder Diniz

Na década de 1980, destaca-se, nesse espaço da arte com raízes negras, o artista e curador Emanuel Araújo. Ele foi responsável por exposições e publicações que investigaram e refletiram sobre a contribuição dos negros para as artes plásticas no país. Na comemoração do centenário da abolição da escravidão, o Museu de Arte de São Paulo foi o local de uma antológica exposição de arte, “A mão afro-brasileira” com curadoria geral de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e do próprio Emanuel Araújo. Essa exposição reuniu trabalhos dos principais artistas de origem africana no Brasil, de Aleijadinho a Antônio Bandeira, passando pelos artistas tratados pelos críticos como primitivistas, como Heitor dos Prazeres e Waldomiro de Deus, e também talentos de outras artes como a música e a literatura. Os curadores chamaram a atenção para o silêncio dos historiadores quanto à herança étnica de muitos artistas, o que dava a entender, na opinião deles, que o país fora construído apenas por brancos europeus.

Não se pode dizer que a vigorosa contribuição do negro à formação de uma cultura legitimamente brasileira não tenha interessado aos nossos estudiosos. Essas pesquisas, todavia, têm praticamente se limitado à escravidão propriamente dita e à herança negra encontrada no sincretismo religioso, na música, no idioma, na literatura e nos costumes. As artes plásticas sempre foram relegadas a plano secundário, limitando-se praticamente a trabalhos isolados e incompletos. No entanto, não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro (IDEM, 1988).

Como explicar esse descompasso entre a quantidade de negros e mestiços na sociedade, a fundamental contribuição para uma noção de arte nacional e a relativa carência de produção artística? Essa pergunta não é nova, ela ressoa há décadas entre historiadores da arte e críticos. No final dos anos 1980, Aracy Amaral, no catálogo de “A mão afro-brasileira” já apontava como uma das razões a desigualdade e falta de oportunidades que marginalizam negros e pobres no Brasil.

Na realidade a razão fundamental é sempre a marginalização econômico-social. Ou seja, o homem de origem humilde, com a permanente dificuldade de acesso a uma formação cultural de nível mais ou menos elevado, em país onde o sistema educacional já é, de per si, tão elitista como carente em geral quanto à qualidade. A inexistência de um maior número de artista plásticos de origem negra é tão real quanto sua ausência das universidades brasileiras. Dificuldade de acesso, assim como a impossibilidade de viagens, de leituras, de frequência a um meio mais cultivado, situação que em geral entre nós, continua sendo sempre privilégio de uma pequena camada da população (AMARAL, 1988, p.247).

Uma das grandes contribuições para o dimensionamento da importância da cultura dos negros na formação do povo brasileiro e um marco para os estudos afro-brasileiros foi a criação em 2004 do Museu Afro Brasil, que hoje possui mais de 6 mil objetos e obras de arte que contam a história da diáspora africana até os dias atuais. A coordenadora de planejamento curatorial da instituição, Ana Lúcia Lopes, considera que o Museu Afro Brasil realiza um trabalho sem parâmetro na historiografia nacional e fundamental para a recuperação da memória da população negra, “sub-representada no imaginário social, em termos de legitimidade e prestígio, e que se encontra, ao mesmo tempo, reconhecida como símbolo de identidade nacional, por meio de várias manifestações culturais” (LOPES, 2010, p. 23). O Museu, de acordo com seu idealizador, Emanuel Araújo, tem como missão a desconstrução de estereótipos, de imagens deturpadas e erros históricos relativos aos negros. O museu tem como pretensão unir História, Memória, Cultura e contemporaneidade entrelaçando essas vertentes num só discurso, “para narrar uma heroica saga africana (...) Um museu que reflita uma herança na qual, como num espelho, o negro possa se reconhecer, reforçando a autoestima de uma população excluída e com a identidade estilhaçada”

(ARAUJO, 2010, p.10). Antes desse projeto, outra coleção se propôs a reunir trabalhos artísticos sobre a temática negra. Abdias Nascimento, artista, escritor e político negro, criou o Museu da Arte Negra na década de 1950, no Rio de Janeiro, formado a partir de sua coleção de arte pessoal, e doações de artistas e críticos de obras feitas por afrodescendentes ou não, étnica e culturalmente aberta. Com poucos recursos financeiros, o museu não tem uma estrutura própria; sua primeira mostra foi em 1968 no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Devemos deixar registrado que a militância do artista contra o preconceito racial e pelo respeito aos direitos dos negros foi para além das artes. Abdias participou da Frente Negra Brasileira nos anos 1930, ajudou a organizar o Congresso Afro-campineiro, em 1938, e chegou à Câmara dos Deputados, onde cumpriu mandato entre 1983 e 1987. Depois, chegou ao Senado Federal para a legislatura entre 1991 e 1999. De acordo com José Jorge Siqueira, Abdias foi “o mais importante personagem das jornadas de lutas contra os preconceitos e discriminações raciais que impregnam a condição histórico-sociológica do negro e do mulato em meados do século XX no Brasil” (*apud* CONDURU, 2007 p.72). Entre suas realizações merece destaque as ações do Teatro Experimental do Negro, como o curso de introdução ao Teatro e às Artes Negras, oferecido em 1964, no Museu Nacional de Belas Artes. Outra iniciativa histórica foi a criação do Museu Afro-brasileiro, MAFRO, por iniciativa do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, em 1974 e inaugurado em 1982, em Salvador. O projeto inicial teve curadoria de Pierre Verger, com três recortes sobre a temática africana no Brasil: “o fazer” (tecnologia e cultura material), “o crer” (religiosidade) e “a memória”. Foram reunidas 800 peças a partir de pesquisas nas décadas de 1970 e 1980 nos países africanos e no Brasil, principalmente de origem religiosa, algumas doadas pela comunidade e pelos terreiros da Bahia, outras recolhidas pelo antropólogo em viagens pela África. A coleção é formada por braceletes, anéis, gargantilhas, cerâmicas, fotos de família, instrumentos musicais, vestuário, tecelagem e objetos de culto afro da Nigéria, Benin, Gana, Zaire, Angola, Ruanda, Burundi, Guiné, Senegal, Tanzânia e Moçambique. “Em geral, as peças representam a cultura material africana, expressando desde a cultura cotidiana, as estruturas de poder, o sistema de crenças até a produção do conhecimento” (MARQUES E SILVA, 2011, p.73).

O espaço aberto para os artistas negros, diretamente ou não por pequenos movimentos afirmativos na segunda metade do século XX, levaram a resultados maiores: no começo da primeira década deste século, como já dissemos, outras políticas afirmativas fizeram surgir no cenário institucionalizado das artes – em museus, centro culturais e galerias - dezenas de artistas

que buscaram suas raízes negras, revisitaram a história da África e desvendaram a contribuição do negro e do mestiço na formação da cultura nacional. Por meio da arte, a sociedade foi e ainda é levada a refletir, de alguma forma, sobre esse lastro cultural, além de ser confrontada com o absurdo do racismo.

Um desses exemplos é Paulo Nazareth, descendente de índio e de negros, que tem uma obra singular em que confronta a questão racial, a partir de sua biografia e seu biotipo, com o racismo da sociedade. Dono de uma grande cabeleira crespa e de uma longa barba, o artista encheu a boca de cabelo em uma das performances de 2010 e empreendeu um deslocamento entre as cidades de Palmital, em Minas Gerais, até Cruzeiro do Sul, no Rio Grande do Sul, próximo a Porto Alegre³. Para o artista, o cabelo é a marca de sua identidade e seu trabalho procura borrar esses limites entre centro e periferia, entre questões raciais e estratificações sociais. Na legenda do registro fotográfico da ação, Nazareth lembrou do 13 de maio de 1888, data oficial da abolição da escravidão, mas rejeitada pelo movimento negro, que adota 20 de novembro, suposta data de morte de Zumbi dos Palmares. “Paulo escava sua ancestralidade mestiça para exibi-la junto a todas outras ancestralidades, com o objetivo de recuperar, para si e para nós, os legados perdidos” (MELENDI, 2012). Em outra série de trabalhos, de 2007, ainda refletindo sobre o espaço do corpo negro na sociedade e suas potencialidades expressivas, o artista passeou por Belo Horizonte (MG) com um separador labial que mantinha sua boca o tempo toda aberta e onde era possível ver que faltava um dente frontal, o incisivo. O artista retirou o implante e exibiu a falha dentária. Durante a caminhada pela capital mineira distribuiu um panfleto no qual explicava as relações entre a origem africana da palavra banguela – que designa uma etnia africana -, os dentes dos elefantes, os marfins, disputados por caçadores, e os escravos velhos que ao perderem os dentes também perdiam a sua serventia.

Durante séculos os elefantes foram desdentados (...) A lei do sexagenário estabelecia antes da abolição a alforria do escravo após 60 anos quando este já não tinha dentes e não prestava para o trabalho (...) mas a caça e o comércio

³ Segundo o catálogo sobre a obra do artista, o deslocamento de ônibus e de avião durou mais de 12 horas. A legenda da foto explicava o projeto: “pegar o ônibus coletivo Palmital>Aeroporto Confins> São Paulo (Congonhas)> Porto Alegre (Aeroporto Salgado Filho)> Cruzeiro do Sul periferia de Ponto Alegre. 13 de maio de 1888, assinatura da Lei Áurea, data oficial da abolição da escravidão no Brasil, após centenas de revoltas e revoluções” (MELENDI, 2012).

clandestino de seus dentes ainda é realizada, assim como após a abolição, o tráfico de negros continuou (MAZZUCHELLI, 2012).

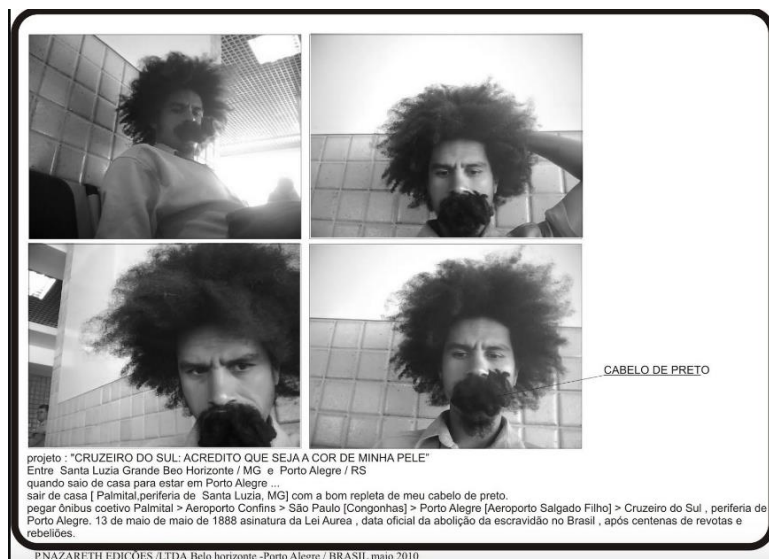


Fig. 02: “Cruzeiro do Sul, acredito que seja a cor da minha pele”, ação de 2010. Fonte blog do artista.

Negro como Paulo Nazareth, o artista baiano Ayrson Heráclito também transita pela performance, fotografia e instalações que lidam com questões afro-brasileiras. No ano 2000 ele defendeu a aplicação do conceito de escultura social, de Joseph Beuys⁴, numa série de ações conhecida como “A transmutação da carne”, em que atores vestem roupas confeccionadas com charque e são marcados com ferro em brasa, como se faz com o gado no interior do Brasil. Os

⁴ O conceito de escultura para Beuys ia além do objeto físico, compreendia a política, a cultura, a educação, a organização social como um todo, compreendia o próprio pensamento humano. “Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da ideia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos formar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas. Isto porque a natureza da minha escultura não é fixa e nem finita. O processo continua na maioria delas: com reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, ressecamento. Tudo em estado de mudança”. (Beuys *apud* PORTUGAL, 2006 p.48)

materiais usados não são representações, mas os produtos em si. E, para o artista, são carregados de significados, “formam um tecido cultural afro-brasileiro”. Durante a ação, o ar é tomado pelo cheiro da carne queimada com o calor do ferro, numa referência direta aos castigos e violações corporais aplicados aos escravos fugidos. O artista também se utiliza dos alimentos de orixás em instalações e fotografias, como azeite de dendê – esse óleo de palma é como um “sangue vegetal” oferecido às divindades durante os rituais africanos. O dendê é comparado por ele aos fluidos corporais do negro, “é um elemento que estabelece, pela sua condutibilidade, uma integração simbólica e mística daquilo que podemos perceber como a afro-baianidade, concebida, nessa sua imagem, como um corpo alimentado por esse “sangue ancestral” (HERÁCLITO, 1997).



Fig. 03: Registro da performance “Transmutação da carne: marcação a ferro”, 2000, do artista Ayrson Heráclito.
Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia.

As ações afirmativas, os espaços institucionais e o protagonismo dos novos artistas colaboram para mudar, mesmo que em um ritmo mais lento do que o desejado, a compreensão do papel do negro na sociedade. Em alguns casos, a mudança vem acompanhada de polêmica. Em maio de 2015, a companhia teatral paulista Os Fofos Encenam adotou a *blackface* como recurso dramático na peça “A mulher do trem”, no tradicional Instituto Cultural Itaú, em São Paulo. Nesse espetáculo os atores brancos usaram maquiagem preta apenas no rosto, de forma caricata, para interpretar personagens negros. A reação do movimento negro contra a peça teatral foi imediata e dura. Diante da polêmica nas redes sociais e na mídia comercial, o instituto cancelou as apresentações e chamou ativistas e artistas para debater racismo e o papel da arte produzida por

negros e sobre negros no país. E, para além dessa medida, instituíram um Comitê de Questões Raciais⁵, um grupo formado por estudiosos da cultura negra que propôs diversas ações, entre elas uma exposição de arte contemporânea. O resultado foi a mostra Diálogos Ausentes, ocorrida entre dezembro de 2016 a janeiro de 2017. Foi a primeira exposição com essas características em quase 30 anos de atividade da instituição (LIMA, 2016). A mostra, com obras de 15 artistas, foi produzida a partir de palestras sobre a dimensão do negro na sociedade, questões raciais, religiosas e étnicas, após aquele episódio controverso dentro do próprio Itaú Cultural.

Outro fato inédito nessa mostra foi que a curadoria ficou sob a responsabilidade de duas artistas e historiadoras negras, Rosana Paulino e Diane Lima. As duas pesquisadoras já haviam feito outras curadorias, tinham experiência com a organização de exposições, mesmo assim, relataram grande dificuldade em lidar com uma abordagem na arte que escapa aos cânones ocidentais, o que demandou das duas um exercício de descolonização do olhar e do pensamento (*Idem*, 2016). Paulino aprofunda essa questão ao admitir que

um fato que chama a atenção é a ausência quase total de uma crítica robusta ao nosso hábito de nos pautarmos, talvez na maioria dos casos, em um pensar hegemônico que orienta a realização e a legitimação dos saberes no campo das artes visuais, ou seja, a quase inexistente necessidade de considerarmos a possibilidade da produção de conhecimentos que não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia (PAULINO, 2016).

Para as curadoras, ficou evidenciado com as pesquisas que a sociedade ainda não amadureceu para a discussão racial e que, apesar de um crescimento constante da produção artística afro-brasileira neste começo de século e da quantidade de artistas que estão repensando os lugares e as imagens que fundaram simbolicamente o país, nem todos são acolhidos pela cena contemporânea. Há, explicitamente, “uma negação da existência mesma do colonialismo como processo histórico–social e de seus desdobramentos econômicos e sociais, seus efeitos na história e na memória das populações, os deslocamentos operados nas formas de ser e perceber a realidade”

⁵ O comitê mudou de nome, atualmente se chama Comitê da Diversidade e tem atuação mais ampla.

(LOPES, 2016). Participaram da exposição os artistas Aline Motta, André Novais Oliveira, Ângelo Flávio, Dalton Paula, Eneida Sanches, Fernanda Júlia, Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, Renata Felinto, Sérgio Adriano, Sidney Amaral, Viviane Ferreira e Yasmin Thayná, e os coletivos Capulanas Cia. de Arte Negra e NEGR.A – Coletivo Negras Autoras

O traço comum entre os artistas dessa mostra é que eles resgataram conhecimentos ancestrais por meio das ações: revisitaram a história de resistência e sofrimento dos escravos; trataram também desse corpo simbólico social e religioso que vincula o divino com a arte (PAULINO, 2016). Construíram e desconstruíram o imaginário da população negra brasileira, colocaram em xeque os modelos de beleza, usaram plantas sagradas para os rituais do candomblé na expografia, como a espada de Ogum e guiné, e ofereceram um mergulho e um deslocamento da mente a planos diferentes da realidade, por meio da sugestão de um transe espiritual.



Fig. 04 e 05: À direita, registro da performance “Unguento” de Dalton de Paula. À esquerda, fotografia de “Sortilégio II- Mistério Negro de Zumbi Redivivos”, imagens da exposição Diálogos Ausentes, 2017. Fotografia Clauder Diniz

Para Lima, o corpo negro, violentado pela escravidão e ainda hoje agredido simbolicamente sobre sua imagem, está sempre presente nas ações performáticas em razão de “uma necessidade de ressignificação e de novo sentido para o próprio ser” (LIMA, 2016). O filme Kbelá, dirigido pela artista Yasmin Thayná, apoia-se na linguagem da performance ao apresentar uma sequência sobre ser mulher e tornar-se negra – em uma das cenas, apropria-se de outra

performance *Bombril* (2010), de Priscila Rezende, em que a artista areia painéis de alumínio com o próprio cabelo.

Padrões estéticos, ancestralidades e os valores sobre o corpo da mulher negra são também o recorte do vídeo *A Cama, o Carma e o Querer*, da Capulanas Cia de Arte Negra, com imagens de nudez que enaltecem a beleza e a sensualidade estereotipada da mulher negra. Já a artista Renata Felinto participa da exposição com o registro da ação *White Face and Blonde Hair*, na qual caminha pela rua Oscar Freire, famosa pelo comércio de luxo em São Paulo, com peruca loira, roupas caras, salto alto, colar de pérolas, maquiagem embranquecida e gesticulando como uma consumidora de alto padrão financeiro. A artista, que é negra, entra em lojas, faz compras, e expõe aquilo que, para ela, é o primeiro elemento de intermediação das relações no mundo: a aparência – no caso, aparência branca, europeia.

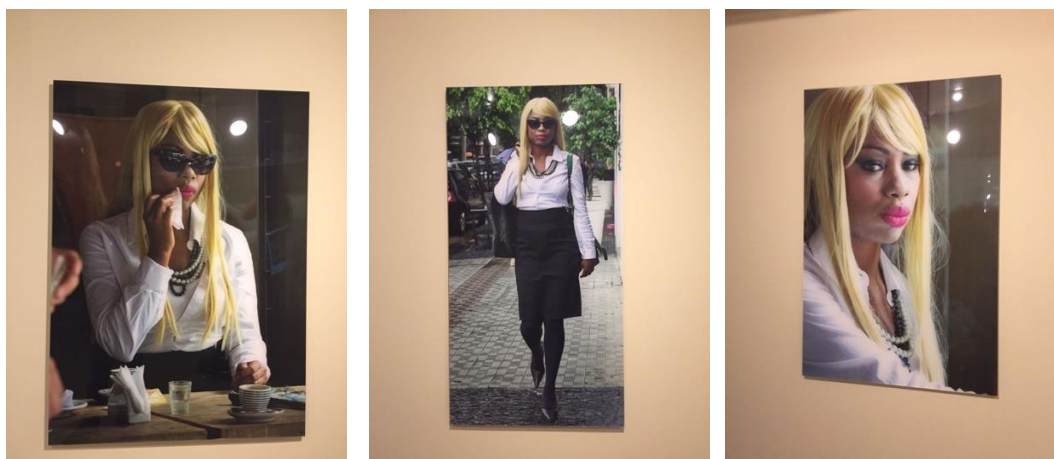


Fig.06: Registro da performance “White Face and Blonde Hair” (2012), de Renata Felinto. Fotografia Clauder Diniz.

Outras obras na exposição falam da objetificação do corpo da mulher negra e como esse corpo é também apagado da mídia, que constrói estereótipos de beleza caucasiana. No filme *Cores e Botas*, Juliana Vicente mostra a personagem Joana, negra que tem o sonho de ser uma paqueta negra do programa infantil, apresentado pela loira Xuxa Meneghel, um dos mais populares da televisão brasileira na história do país. Já o vídeo da instalação *Escravos de Jó* joga luz sobre a violência contida na famosa canção, que faz referência a uma mácula da história brasileira: a

escravidão. O artista Dalton Paula, por sua vez, na performance *Unguento*, fala da planta conhecida como amansa-senhor, a guiné, usada para acalmar os senhores de escravo quando estavam violentos. Ele produz uma garrafada de um composto fitoterápico, medicamento de conhecimento popular, feito com cachaça, que remete ao ciclo da cana-de-açúcar, cultivo sustentado pela escravidão. Dalton Paula

evoca tanto um processo de cura encarado como tratamento das chagas históricas causadas no corpo social e pela escravidão, quanto o processo de rebelião por envenenamento, que visa destruir o ponto de vista branco ortodoxo e alterar a origem da fala sobre a posição do negro na sociedade e na cultura brasileira (SOBRAL, 2016).

Já na instalação *A Cura*, o artista pinta curandeiros em capas de enciclopédias e denuncia o apagamento dos saberes ancestrais na área da saúde.



Fig. 07: “A cura”, óleo sobre enciclopédia, do artista Dalton Paula (2016). Fotografia Clauder Diniz

O artista Sidney Amaral, por sua vez, traz a escravidão para a contemporaneidade na aquarela *O Sonho do Garoto ou Atleta de Kichute*, ao retratar a figura do corpo negro com marcas de multinacionais esportivas como Nike, Puma e Adidas. Amaral ironiza o fato do negro se destacar na sociedade por meio dos esportes. Em outro desenho, apresenta um personagem com gargalheira feita com vários microfones. O instrumento era comum durante a escravidão e era

aplicado em escravos como um castigo e para tentar evitar novas fugas. A *Gargalheira* (*quem falará por nós*) denuncia a opressão e o poder da grande mídia que não concede espaço para a fala do negro.

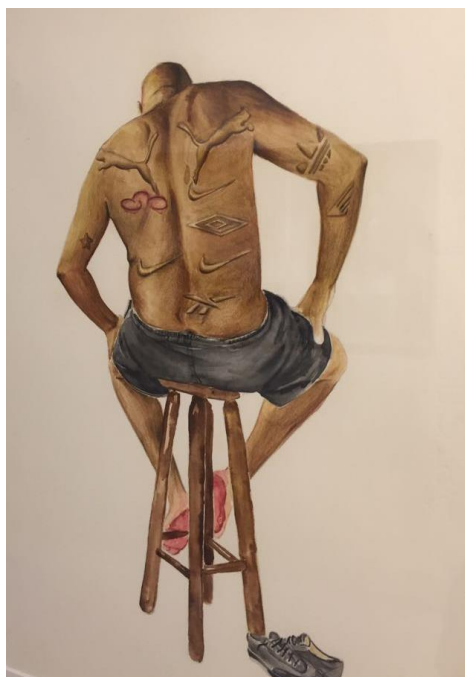


Fig. 08 e 09: Dois trabalhos de Sidney Amaral, “Gargalheira” (Quem falará por nós?) (2014) e “O sonho do garoto ou o atleta de Kichute (estudo) (2014). Fotografias: Clauder Diniz

Como pode ser percebido pelos exemplos citados, a maior parte dos trabalhos está relacionada à performance, seja como registro da ação ou como videoperformances. Schechner declara que a performance pode se apresentar com o viés de entretenimento ou como ritual “em

que as ações potenciais causadoras de mudanças deixam uma marca permanente” (*apud* VERGARA, 2015, p. 112). Além disso, por sua natureza, explora o corpo e a relação dele com o público, que é chamado a interagir e passa a ser parte integrante do seu desenvolvimento.

Esse gênero é considerado uma arte desafiadora por permitir encontros estéticos. Apesar da semelhança com teatro e a dança, a performance não se caracteriza como um show, já que o performer abre mão de técnicas dramáticas deixando de assumir papéis ficcionais, para declarar uma relação intensa com a realidade (HERÁCLITO p. 3229).

O corpo é, em si, testemunho. Nos interessa investigar para esta pesquisa a dimensão desse corpo negro na arte. O corpo, enquanto objeto na performance, aproxima a audiência, faz do público um interlocutor.

CAPÍTULO 2 – PERFORMANCE E O CORPO NEGRO

Nos anos 1960, com a liberação sexual e o feminismo, ocorreu uma valorização do corpo como elemento real, desejoso de se libertar de quaisquer repressões ou tabus. A relação entre a mulher e seu corpo passou a ser mais autônoma. O corpo foi apresentado como instrumento de ação social e de contracultura. Nas artes, o corpo tornou-se, então, extensão da pintura e da escultura, um lugar onde o artista podia exercer sua identidade e podia ser livre. Gradualmente, a atenção voltou-se para o ato de pintar, muito mais do que para o resultado dessa ação. É nesse contexto que se torna muito conhecido o trabalho de Jackson Pollock e do expressionismo abstrato norte-americano, que se estende nas ações performáticas e happenings nas décadas seguintes. O rastro do corpo do artista no seu trabalho passou a ser importante e o corpo do artista tornou-se um novo lugar de expressão.

A performance, enquanto expressão artística, tornou-se mais conhecida nos anos 1970. Pela sua natureza, o corpo é a força motriz da ação, ao mesmo tempo em que é a obra é também o sujeito que a opera e, portanto, o artista é parte essencial desse objeto. À medida que as apresentações tornaram-se mais comuns, a performance é tomada como uma crítica à arte convencional, entendida pelo grande público como a pintura ou a escultura – até os anos 2000 não se tinha notícias de que uma performance tinha sido comercializada ou colecionada, como uma pintura sobre tela⁶. Antes, o objeto colecionável era o registro da performance. Considerando essa particularidade, em que a obra e o artista se fundem, o pesquisador Ricardo Biriba destaca que a linguagem performática nas artes plásticas é importante porque aproxima o corpo do artista, a obra e o público, de um momento único (*apud* SANTOS, 2008, p. 04). Para os artistas, contudo, o que importa não são os conceitos, as teorias, mas o ato de performar, acionar um corpo para, por meio dele, expressar uma ideia.

⁶ O jornal britânico Financial Times noticia em junho de 2017 que o artista de Berlim Tino Sehgal que se recusava a permitir a documentação de suas ações e vendia suas performances apenas por contrato verbal, negociou uma performance de 2002, "The Kiss", com o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). A obra de arte foi adquirida por US \$ 70 mil em 2008, após uma conversa entre o artista e o diretor do museu. No Brasil, o colecionador Sérgio Carvalho adquiriu uma performance do grupo EmpreZa em 2014.

Tradicionalmente, a história da performance no Brasil começa com as experiências artísticas e provocadoras de Flávio de Carvalho, na década de 1930. Ele scandalizou a população quando, em meio a uma procissão católica, caminhou em direção contrária e quase foi agredido fisicamente pelos fiéis que consideraram a ação pecaminosa. Anos depois, em 1956, também em São Paulo, o artista executou outra ação em que desfilou pelo Viaduto do Chá com saia e blusa de mangas curtas e bufantes, o “Traje tropical”, uma crítica às roupas de modelo europeu adotadas pelos paulistas, mas pouco adequadas ao clima quente do país. Outro artista importante para a historiografia nacional foi o português radicado no Brasil Antonio Manuel, que nos anos 1970 revoltou-se contra a recusa da sua obra “O Corpo é a obra” no 19º Salão Nacional de Arte Moderna e tirou as roupas durante a abertura, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O artista criticou, assim, a seleção do evento e apelou para que a liberdade artística estivesse acima de qualquer outra regra, inclusive desafiando os tabus e a moral vigente. Também podemos citar rapidamente outros artistas que marcaram a história da arte das performances no Brasil, como Wesley Duke Lee, Paulo Bruscky (pioneiro também na arte conceitual), Teresinha Soares, José Roberto Aguillar, Ivald Granato, e Hélio Oiticica. Este último foi criador dos “Parangolés” em 1963, que só existia, enquanto acontecimento, quando o artista convidava o público para ser a própria obra de arte em movimento. Oiticica também inovou ao propor a experiência sensorial, a vivência do público diante e dentro de suas produções artísticas, como em “Tropicália” de 1967, uma grande instalação com várias referências à cultura nacional.

A mineira Lygia Clark foi outra artista que desenvolveu pesquisas artísticas com experimentações corporais, aproximando a arte da vida. Ela criou objetos com formas e cores em que o espectador era quem acionava a experiência sensorial e artística, como nas “Máscaras sensoriais”, “Baba antropofágica” e “Bichos” (1968 – 1988). O crítico britânico Guy Brett cita ainda a artista Lygia Pape com um dos nomes importantes na performance contemporânea brasileira (*apud* MORAES, A. 2003). Nas últimas décadas, destacamos a participação de Marcia X no panorama da arte performática. A artista explorou as relações entre erotismo e religião em “Desenhando com terços” (2000- 2003). Também é destaque a artista Maria Beatriz de Medeiros, idealizadora do grupo de pesquisa Corpos Informáticos, criado em 1992 em Brasília. “O grupo possui uma produção artística que se transversaliza da performance à arte tecnológica (...) os trabalhos realizados pelo grupo, bem como sua elaboração teórica geram ensejos de

questionamento e reflexão sobre a natureza da arte ao ampara-se nas questões cotidianas e no binômio simplicidade/complexidade” (TERRAZA, 2016, p.168 - 169).

Qualquer mapeamento da historicidade da arte da performance começa com o trabalho de artistas que investigam aspectos plásticos do corpo e atravessam para o campo da resistência física, da energia vital e suas funcionalidades sexuais e fisiológicas, suas perversidades e potencialidades gestuais. Alguns teóricos defendem que a performance é o mais democrático de todos os meios artísticos porque basta o corpo. O corpo é o eixo central da performance, que lida com materiais ou não. Mesmo que seja “um corpo doente ou deficiente, é um corpo” (MOURÃO, 2015. p 63).

Alguns artistas também usam o corpo como escultura viva, em experiências ritualísticas e em experiências no campo dos fenômenos da percepção, entre outros. São corpos carregados de histórias, experiências, resíduos de memória dos antepassados e que trazem consigo signos entendidos como tradição, que precisam ser decifrados. Já no contexto do negro, o corpo estaria em outra dimensão e poderia, de alguma forma, ser considerado um repositório da memória, capaz de unir o sagrado e o humano. São reflexões que se colocam diante do trabalho de performances de artistas negros.

A linguagem corporal tradicionalmente faz parte da criação e da produção material e imaterial da África, sendo que há séculos os africanos utilizam o corpo como veículo de conexão entre o mundo visível e invisível, e que grande parte da produção plástica africana se constituiu historicamente como a escolha primeira de manifestação cultural (FERREIRA, 2014. p. 29).

O interessante é perceber que, para o negro, a questão do corpo tem outra grandeza, de cunho histórico e racial – há uma associação do corpo retirado de seu universo cultural, violentado física e simbolicamente, e que era a única propriedade do escravo. Um corpo simbiótico, como diz o escritor malinês Ahmadou Hampâté Bâ, que conjuga os reinos da vida e que armazena os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo em seus cérebros. Ele pontua que, antes de colocar o pensamento no papel, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados. Pois “a tradição

pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 140). O que percebemos é que o homem é aquilo que ele carrega em seu corpo, esse território de suporte de todos os rituais, de todas as informações que percorrem a vida de uma pessoa.

Esses corpos negros ressignificaram suas tradições durante a diáspora africana e “levaram consigo escritas performáticas e ao utilizar seu corpo como ferramenta e linguagem, tornam-se receptáculos simbólicos e expressivos transcendente neste deslocamento, habitando diferentes geografias no chamado Novo Mundo” (*apud* FERREIRA, 2012 p.39). Concordando com Giesbrecht (2015), ideias como a de que o “negro tem samba no pé” podem nos revelar muito mais do que a disseminação de um mero senso comum; podem nos mostrar a importância que o corpo ganha em esquemas perceptivos e imaginários. O corpo, em última análise, é a primeira referência pela qual nós nos colocamos em relação ao outro, sendo sua imersão prática nas interações cotidianas essencial para as narrativas pessoais.

Glusberg diz que “superados os problemas de formas e materiais, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos” (GLUSBERG, 2013, p.51). A chave para aprofundar esse entendimento, talvez esteja no fato de que o artista passa a utilizar o corpo como meio de expressão, em uma tentativa de recolocar a arte em um caminho das necessidades humanas básicas, enquanto o negro, poderíamos dizer, estaria indo além, ao também buscar um ajuste de contas com essa sociedade que o impôs a escravidão. O corpo negro, tido como perturbador, para o senso comum, é o veículo para confrontar essas experiências. O discurso do corpo, como explica Glusberg, é, talvez, “o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade” (*Idem*, 2013, p.57). A imagem do corpo – e suas múltiplas retóricas da gestualidade, do estático, do erótico e do comportamental – varia de acordo com as gerações, com as culturas e com as idades dos indivíduos, artistas e receptores. “O aspecto fundamental é que performance é um ato de comunicação e, assim, está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá: se as condições da recepção variam, também vão variar as da própria exibição” (*Ibidem* 2013, p.68).

Mesmo longe de suas terras, os africanos carregaram em seus corpos a memória de suas danças e de seus rituais performáticos no objetivo de manter sua identidade cultural. Suas tradições

continuaram possuindo valor histórico, claro que sofrendo algumas perdas e consequentes transformações, de acordo com a cultura do local onde se encontravam. “Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, pela minha raça e pelos meus ancestrais” (FANON *apud* FERREIRA 2012 p39).

Le Breton, um dos teóricos mais importantes, autor de “A sociologia do corpo”, afirma que o corpo é nosso eixo de relação como o mundo e está sempre compreendido na trama social dos sentidos (*apud* MORAES, 2009, p.12). Nem sempre foi assim. Na Idade Média, havia um confronto do corpo e da alma, do homem e da mulher, da razão e da fé, do sagrado e do profano. Uma relação paradoxal, em que se sucediam procissões expiatórias e flagelos corporais, fiscalização do espaço e controle também do tempo, por meio do calendário. É quando a Igreja controla a narrativa sobre o corpo e sobre a vida das pessoas, sobre o cotidiano de cada um, transformando o pecado original em um drama sexual. Já na modernidade do século XVIII, o corpo é individualizado no tempo e no espaço, sob um poder que não é mais do soberano, mas de uma vigilância constante. “Ao privilegiar o olhar, a modernidade exclui outros sentidos. Ao valorizar o trabalho mecanizado, individualizado, distancia o corpo da coletividade” (*Idem*, p. 14). O corpo é território por onde transita a cultura de um povo, onde se processam as mudanças, as mediações; é o local privilegiado e contato, por meio da pele, entre o mundo externo e seu universo interior. Escutá-lo exige um exercício constante dos sentidos. Para as crenças africanas, o corpo é esse eixo que, segundo Hampâté Bâ, guarda as dimensões de todos os sentimentos.

Contrariando as filosofias ocidentais, que se esquecem do corpo no cotidiano, como ocorre historicamente nos rituais religiosos cristãos, que retiram o corpo de cena, no candomblé não existe a possibilidade de exclusão do corpo. Este é evidenciado e valorizado desde a passagem pelo primeiro portal do “território sagrado” até um dos momentos mais altos de sacralização, que é a incorporação. Existe no ‘povo de santo’ a visão da ‘totalidade’ na qual se entrelaça a mente, o corpo e a coletividade, todos aspectos destacados na apresentação do universo da tradição oral (*apud* MORAES, 2003, p.84).

Roger Bastide, autor de “O candomblé na Bahia”, passou 16 anos investigando as manifestações religiosas, mapeando as culturas negras e indígenas e apontando as discriminações

raciais da sociedade brasileira. Sua pesquisa teve repercussão no campo da psicologia social e da sociologia do mundo ocidental. Para ele, o transe místico dos rituais sagrados permite a integração de etnias. Essas ações acontecem no corpo a partir das tradições vivas. Um exemplo é o momento da iniciação em que se consagra o sujeito como praticante do candomblé. Os ritos de passagem nesses rituais são realizados sob uma imensa limpeza do corpo. Com sua pesquisa, Bastide conseguiu deslocar o olhar da sociedade brasileira para novas perspectivas metodológicas e teóricas sobre a religiosidade de origem africana (*apud* MORAES, 2009, p.69-70). O professor Roberto do Nascimento Paiva, Ogã de Logum da Ilê Axé Tokolê, terreiro de candomblé em Lauro de Freitas, na Bahia, diz que o corpo precisa ser purificado para se entrar em contato com os orixás, as divindades africanas.

A única forma de se conectar com as divindades do candomblé será pelo corpo. Somente ele nos dará a oportunidade de fazer essa conexão. Vale dizer que o corpo está atrelado aos nossos cinco sentidos, que dentro da particularidade de cada um, sobretudo do iniciado, essa manifestação se dará em casa sentido. Por isso no candomblé se separa os que ‘incorporam’ (rodante) o santo, o orixá e aqueles que não incorporam (ogãs-homens: equedes-mulheres) (*idem* p.72).

Esses exemplos ajudam a compreender que a dimensão do corpo físico para o negro é de outra ordem, algo diferente que ultrapassa o entendimento convencional que temos do corpo. É, como já apontamos, um território no qual estão guardadas as tradições, cujo liame é a memória. Como diz Campos, “a memória é em síntese a força do pertencimento”. Dentre as tradições místicas e com raízes profundas na cultura oral afro-brasileira está a capoeira que, para alguns grupos, é um ritual, “uma cerimônia que converge para uma produção de sentidos comuns àqueles que estão próximos dela” (CAMPOS, 2016, p.82). De acordo com o pesquisador, quando os capoeiristas se aproximam da roda, fazem a saudação e se benzem ao som do berimbau, não se trata apenas de gestos automáticos, mas de repetição e de continuidade que permitem reverenciar o conhecimento passado adiante pelos antigos mestres, em nome da memória desses mestres. Esta memória é fundamental para a construção dessas narrativas ritualísticas. Essa discussão sobre

memória e tradição abre novos caminhos que podem ser aprofundados em outra pesquisa. O que nos interessa é a proximidade entre esse jogo da memória e a produção artística de Antônio Obá.

Foi por meio do jogo de capoeira que Antonio Obá iniciou-se nesse terreno das tradições afro-brasileiras. Ele é negro mestiço⁷, mas cresceu em família de formação católica. Obá nasceu em 1983, em Ceilândia, cidade do Distrito Federal. Graduiu-se em Artes Visuais em 2010 e atua como professor de artes na rede pública de ensino do Distrito Federal. O artista começou a fazer Capoeira Angola em busca de uma consciência corporal, dos limites do seu físico. Mas além do jogo de pernas e da ginga, o Mestre Formiga lhe ensinou a ter consciência do corpo do outro e transmitiu histórias da cultura negra. Essa vivência, de percepção do próprio corpo e de noção do corpo do outro, foi decisiva para o artista. Obá relata que passou a ter mais clareza para o fato de que o corpo é, desde os primeiros desenhos, o elemento central do seu trabalho. O artista despertou para um conflito produtivo entre “o corpo catequizado e esse corpo que está buscando outras raízes”⁸, em uma referência à sua rígida formação católica. Esse interesse pelo corpo surgiu muito tempo antes, quando das viagens de família à Trindade, cidade do interior de Goiás, para a tradicional romaria do Divino Pai Eterno⁹. O que chamou atenção não foi somente o longo percurso percorrido pelos fiéis em busca de milagres ou em agradecimento a graças alcançadas, mas a quantidade de ex-votos na basílica, deixados pelos romeiros como testemunho das promessas cumpridas. Fragmentos de corpos: braços, pernas, cabeças, corações de parafina, misturados a mensagens, fotografias e orações dos fiéis. Foi a partir dessa experiência que sua pesquisa poética culminou na série de trabalhos chamada “Inventário Instrumental da Casa” – em que objetos triviais do cotidiano são deslocados do seu uso tradicional e ressignificados. São peças da casa, de sua intimidade, da sua história e de histórias que ele cria. Cada objeto é tratado como um corpo. O desejo do artista é falar dessas relações corporais. Posteriormente, resultou na performance “Atos da Transfiguração: desapareição ou receita para fazer um santo”, certamente o mais conhecido dos seus trabalhos artísticos.

⁷ O artista Antonio Obá concedeu entrevista para esta pesquisa no dia 19 de maio de 2018. Íntegra da entrevista está em anexo. Nessa entrevista ele relata que tem ascendência negra e indígena, e possui um corpo mestiço.

⁸ As citações do artista nesta pesquisa sempre fazem referência à entrevista concedida para este pesquisador. Caso contrário, é especificada a fonte.

⁹ A romaria consiste em percorrer a pé o trajeto de 18 km entre a capital Goiânia até a cidade Trindade, onde fica a Basílica do Divino Pai Eterno. A romaria ocorre desde 1840, e atualmente reúne 3 milhões de fiéis.

CAPÍTULO 3 – AS RAÍZES DE ANTONIO OBÁ

Em agosto de 2016, em Brasília, o artista Antonio Obá apresentou, pela terceira vez em uma galeria de arte, a performance “Ato da Transfiguração: desapareição ou receita para fazer um santo” (2015), resultado de sua pesquisa poética sobre a herança africana, sobre os rituais religiosos, as tradições e o racismo. Nessa ação, Antonio Obá surge inesperadamente do fundo da sala do Centro Cultural da Caixa, onde ocorria a abertura do salão de Arte Transborda Brasília¹⁰. O ambiente estava cheio, com o público participando do coquetel, bebendo e conversando alto. O artista entrou pelo canto do salão, sem roupas, completamente nu, apenas com a imagem de Nossa Senhora Aparecida cobrindo seu corpo negro. A imagem da santa padroeira do Brasil carregada por Obá não é muito grande¹¹ e, à medida em que avançava pelo ambiente, com passos lentos, em ritmo de procissão, levava a cabeça erguida, olhar reto e tom solene. O artista caminhava desviando das pessoas, algumas se surpreendiam. Aos poucos foi traçando um caminho em direção à escada e depois à galeria do mezanino.

Sua presença construiu aos poucos um silêncio quase absoluto no ambiente. Os olhares seguiram os passos de Obá enquanto ele cruzava todo o salão. O artista sobe as escadas e entra na galeria, onde ajoelha-se atrás de uma grande gamela de madeira e ao lado de um ralador, objetos rústicos que lembram fazendas do Brasil colonial. Ele está quase encostado a uma parede, sob luz fraca e pontual, como em um altar; o público acomoda-se em sua volta em silêncio. Obá faz uma pequena pausa dramática e agarra a santa, encosta no ralador e começa a desfigurá-la ralando a peça de gesso, em um processo extenuante e erótico. O ato de esfregar fere as pontas do dedo do artista, que sangram, mas o pequeno machucado não o faz interromper a ação. De vez em quando, ele para por uns segundos para recuperar as energias e, em seguida, recomeça a ralar a santa, até reduzi-la a um pequeno toco de gesso, irreconhecível. O movimento é repetido e a santa dura cerca

¹⁰ O Transborda Brasília é um projeto de arte contemporânea do Distrito Federal que desde 2015 procura mapear a produção artística da capital federal e entorno, mantendo o diálogo com a produção nacional. A cada edição são convidados 5 curadores de lugares e trajetórias diferentes para selecionar os melhores trabalhos inscritos.

¹¹ A Santa é uma das representações da Virgem Negra que existem pelo mundo, a maior parte na Europa (MELENDI, 2018), no caso da brasileira a imagem em terracota foi encontrada em 1717 por pescadores no Rio Paraíba do Sul, interior de São Paulo. Nossa Senhora Aparecida teria operado o primeiro milagre logo quando foi encontrada, ajudando os pescadores a conseguirem mais peixes. Em 1978, a imagem sofreu ataque de um fanático que a arremessou no chão. Os 200 pedaços da Santa foram restaurados pelo Museu de Arte de São Paulo.

de 15 minutos¹². No ambiente ouve-se apenas sua respiração cansada. O artista parece exausto, o corpo brilha com o suor intenso. Passados os minutos fisicamente intensos, o artista lentamente pousa o pedaço de gesso no chão, junto com o ralador, faz uma pausa mais longa, suspira cansado e, cadenciadamente, joga sobre seu corpo suado o pó branco acumulado na gamela. Polvilha a cabeça, os braços, o peito e as pernas. Em seguida, levanta-se e deixa a sala com o mesmo caminhar solene para o fundo da galeria, de onde tinha surgido. E dessa vez sem proteção para o corpo nu.



Fig. 10 e 11: Apresentação da performance “Ato da Transfiguração – receita para fazer um santo”, apresentada no Transborda Brasília, 12 de julho de 2016. Fotografia Clauder Diniz

¹² Presenciei a apresentação da performance “Ato da Transfiguração” em dois momentos diferentes, no Salão de Artes Transborda da Caixa Econômica Federal, em Brasília, e na Galeria Mendes Wood, em São Paulo. O tempo das performances variou porque os locais são diferentes e o público também. Nos registros em vídeo disponíveis há pequenas edições e não representam o tempo real. A gravação da galeria Mendes Wood é mais fiel ao que ocorreu e está disponível na internet: <https://vimeo.com/245080927>

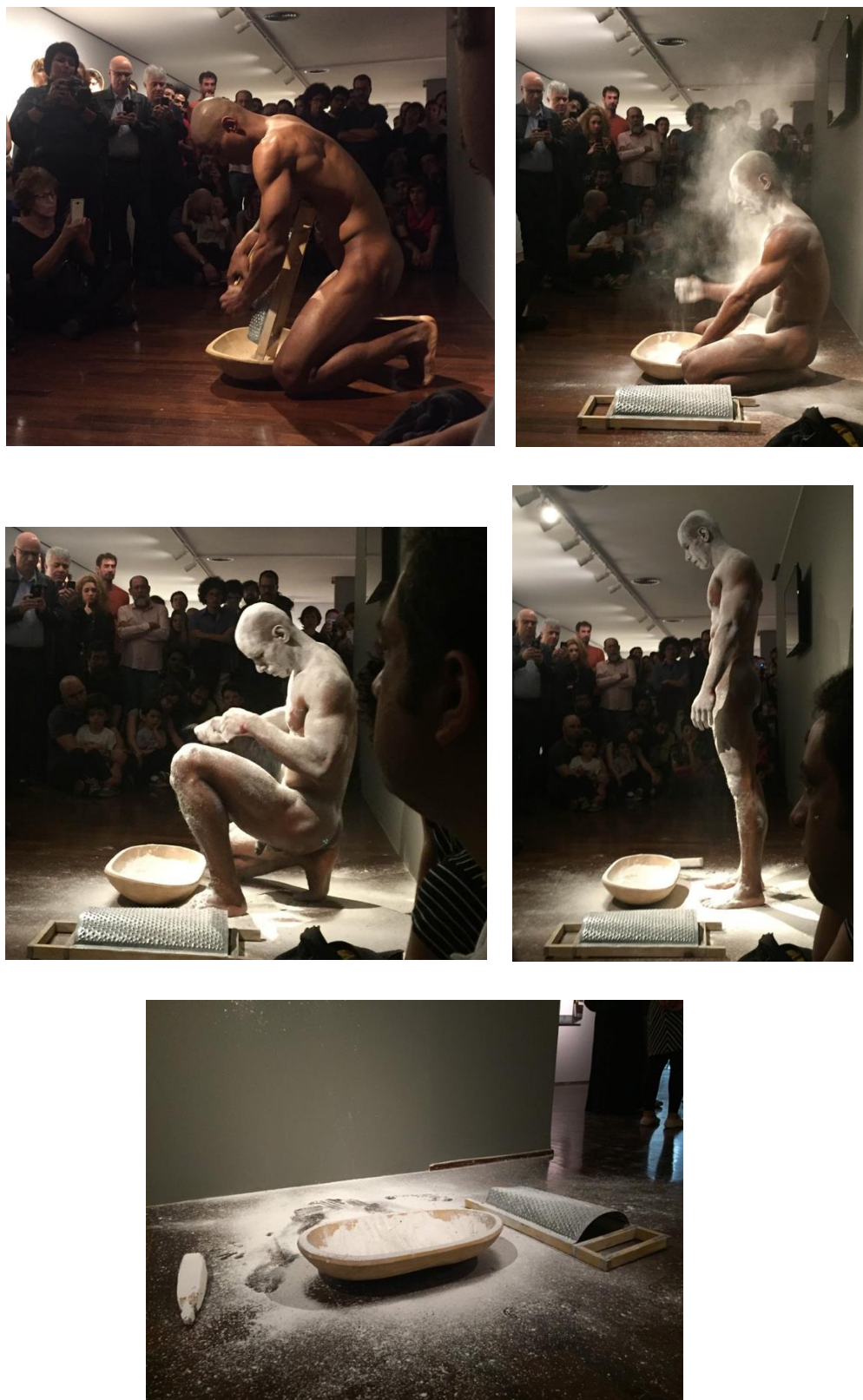


Fig. 12 a 16 – Registros da performance “Atos da Transfiguração – receita para fazer um santo”. Fotografia Clauder Diniz.

A performance “Ato da Transfiguração” foi elaborada pelo artista e apresentada, pela primeira vez, no Centro Cultural Elefante, na abertura e no encerramento da exposição, em novembro de 2015, em Brasília. Em seguida, o artista a apresentou na Galeria Cândido Portinari, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na mostra (In)corporações, em março de 2016. A quarta apresentação foi no Transborda Brasília, salão de artes do Conjunto Cultural da Caixa, em agosto de 2016. Por último, é apresentada na Galeria Mendes Wood, em São Paulo, em fevereiro 2017.

Com as mesmas referências poéticas, em que cruza o corpo simbólico e religioso com as tradições afrodescendentes, Obá produziu, no ano seguinte, mais duas performances: “Malungo: rito para uma missa preta” (2016) e “Rosário de Nós” (2016). Fechando o ciclo, com performances em que o corpo tangencia questões religiosas, executou “Votivos” (2017), durante a residência artística na Delfina Foundation em Londres.

Ao contrário do que imaginávamos, “Ato da transfiguração” não foi a primeira experiência em que o artista se utiliza da performance para executar um trabalho. Obá revela que, em 2013, apresentou no Centro Cultural Elefante uma série de desenhos com uso de materiais pouco comuns como sangue menstrual, por exemplo, além de objetos. Na performance “Verônica”, ele faz referências aos ex-votos e a outros elementos do imaginário religioso. A exposição foi pensada para ocupar vários ambientes do Centro Cultural. Pretendendo ser diversificado, ele venceu as resistências pessoais e completou a exposição da série de desenhos e objetos com a performance, planejada para ser executada com duas pessoas, um homem e uma mulher. A ação começa quando ouvem-se sinos tocando em pontos distantes da casa. Na medida em que o casal vai se aproximando, o tilintar dos sinos aumenta, até que os dois se vêem frente a frente. Os dois deixam o sino de lado, ajoelham-se, e Obá unge as mãos e a cabeça da amiga com óleo. Em seguida, os dois juntam as palmas e repetem a brincadeira de passar o anel entre um e outro, continuamente, acelerando até um clímax, quando interrompem o movimento, repetidamente. Os dois, vestidos, dão-se as costas e retornam para o fundo da casa. O artista explica a dinâmica da performance com mais detalhes:

Daí a gente se ajoelha um de frente para o outro, em mãos postas em oração, e começa a fazer a brincadeira de passar o anel. Isso com a mão totalmente cheia de óleo. E aí, essa passada de anel, que para mim essa fricção de mãos (eu fazia essa brincadeira com as minhas primas) sempre foi muito erótico. Então essa coisa de penetrar, adentrar o outro, com a mão. Essa fricção. Eu moleque não sabia disso, mas alguma coisa eu sentia. E aí a gente começa a friccionar até começar a simular um ato sexual mesmo. Até chegar num frenesi, num estado tal que fica muito rápido, como se fosse um orgasmo mesmo, e de repente a gente para, se encara lentamente, levanta e se despede. E aí acaba a performance¹³.

Depois dessa performance, o artista confessa que se sentiu mais seguro para criar “Atos da Transfiguração” e as outras duas performances que vieram em seguida, sempre dialogando com elementos da cristandade e provocando reflexão sobre questões raciais que são deixadas de lado pela Igreja. Onde estão os santos negros do cristianismo? Como as divindades africanas são vistas pela sociedade? O artista força esse diálogo ao unir, em um mesmo ato, os rituais do candomblé e elementos do catolicismo. É o que ocorre com as performances “Nossa Senhora dos Nós” e “Malungo: rito para uma missa preta”. Na primeira, Antonio Obá se ajoelha, por um longo período, em uma peneira cheia de contas do terço cristão, a ponto de sentir dores no joelho. Ele pega uma corda grossa e dá vários nós. Ele testa a própria resistência à dor. Levanta-se e coloca o rosário de nós em volta de uma madona negra, presa à parede.



Fig. 17 e 18 : Apresentação da performance “Nossa Senhora dos Nós”, exposição Carnagem, curadoria Rogério Carvalho, na Galeria XXX, em 22 de outubro de 2016. Fotografias Rogério Carvalho.

¹³ Entrevista concedida pelo artista, em Brasília, no dia 19 de maio de 2018. Íntegra da entrevista gravada está em anexo.

Na outra performance, o artista faz um círculo com carvão. Senta-se no centro em frente a um cálice dourado, utilizado em missas, e a uma quartinha (pequena ânfora de cerâmica, muito comum em rituais de candomblé). Obá enche o cálice com cachaça, bebe, e alterna os goles com o sinal da cruz feito com carvão macerado recolhido da quartinha. Ele repete a ação até o seu limite físico, até ingerir o litro da cachaça, e finaliza jogando álcool no carvão e ateando fogo, até as chamas formarem um círculo de fogo.

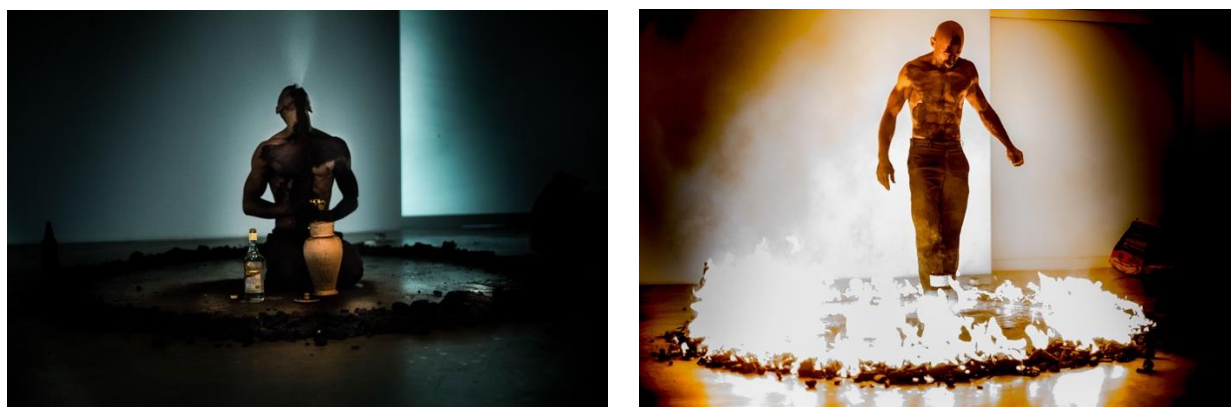


Fig. 19 e 20 : Registros da performance “Malugo – rito para uma missa preta”, exposição Incorporações, curadoria Roberto Conduru, na Galeria Cândido Portinari, em março de 2016. Fotografias Miguel Pinheiro.

Na última performance, “Votivo”, realizada em Londres, Inglaterra, o artista opta por uma ação contemplativa, demorada, em que faz desenhos usando parafina das velas, que depois são pendurados em uma corda, dispostos lado a lado, construindo um altar. Os desenhos são iluminados pelo verso, apenas com a luz da vela. A penumbra que surge favorece o silêncio. Obá chama atenção para o fato de estar vestido com uma bata indiana, que cobre todo o corpo. O corpo está protegido e o local escolhido para apresentação, seu quarto, é também um local de recolhimento, quase uma gruta. Para ele, essa performance traduziu a introspecção em que se encontrava e, de certa forma, seu espírito necessitava. Além disso, a performance cumpriu o papel de trazer à tona questões como o seu corpo dividido – como estrangeiro, fisicamente em outro país, mas com pensamento ainda na vida que deixou no Brasil. Essa fragmentação de sentimentos também se expressa nos desenhos em parafina. A performance vai na direção contrária das

anteriores, preza pelo movimento lento, pausado, e por uma postura contemplativa. “As três performances anteriores propunham um certo movimento, um certo diálogo, que acabou sendo todo distorcido, então, como resposta, vou propor ação nenhuma. Esse corpo também, enfim, não vai criar uma ofensa”¹⁴.



Fig 21 e 22: “Votivo” é a última performance de Antonio Oba, registro de dezembro de 2017, durante a residência artística no Delfina Foundation em Londres. Fotos Flavia Gimenes

¹⁴ Abro parênteses para esclarecer que a distorção que o artista comenta diz respeito às polêmicas e ataques de conservadores religiosos à performance Atos da Transfiguração, Obá foi ofendido nas redes sociais e sofreu ameaças por ter ralado uma imagem de santo católico. A recepção da obra do artista pelo público e pela mídia não será tratada nesta pesquisa.

A performance “Atos da Transfiguração” é o ponto de partida para situarmos a arquitetura simbólica desse artista negro. De acordo com a literatura religiosa, transfiguração é uma história de revelação em que há uma comunicação entre o humano e o divino, quando é confirmado para o próprio Cristo o seu martírio e a necessidade de que a profecia se cumpra (1965). O historiador Roberto Conduru traça esse paralelo com as ações apresentadas pelo artista, ao afirmar que a transfiguração é um ponto crucial no trabalho de Antonio Obá, a começar pelo seu corpo nu, exposto, ao afirmar sua existência e história, que não podem ser ignorados. “Desprovido de cultura, o corpo negro é reduzido à natural organicidade biológica, assim como os objetos, à mera utilidade em contraponto à alta carga simbólica da santa católica, da imagem e da própria arte” (CONDURU, 2016). Ao ralar a santa, transformá-la em pó e jogá-lo sobre o seu corpo suado, o artista aproxima a ação do culto afro-brasileiro dos rituais de iniciação. Melendi aponta que o mais importante nesse trabalho é que “ele não se configura como um duelo entre uma e outra cultura, entre uma e outra tradição, no qual uma tenta vencer a outra. Seu gesto é, antes de tudo, antropofágico” (MELENDI, 2018 p.58). A performance interessa como índice de sujeitos, processos e fatos além do artista e de sua obra, nessa ação o artista explicita certas ideias e práticas sociais, obrigando o público a ver o que precisa ser chamado à consciência, porque é vivido pelas pessoas, mas pouco percebido. Conduru faz um minucioso percurso de cada momento da apresentação, extraindo sentidos das mínimas escolhas do artista¹⁵. A escolha da imagem de Nossa Senhora Aparecida explicita um enfrentamento ao catolicismo, mas também, às imagens em geral. Reduzir a santa a pó, pode ser correlacionado ao apagamento da negritude na cultura brasileira, segundo o historiador. A decisão de recobrir seu corpo com o pó branco de gesso pode ser associada a um ideal de branqueamento das populações de afrodescendentes. Além disso, o cansaço pode nos remeter a exaustão dos escravos. Os objetos, por sua vez, usados na performance, oferecem outros sentidos, como a gamela de madeira que é usada para oferendas a Xangô. Conduru lembra que apagar a santa é um contra-ataque social, uma reação e ato de resistência contra o racismo que a sociedade tenta também apagar ou fingir não ver. O pó branco, por sua vez, está ligado ao um ritual de purificação, de fim e também de recomeço. “O branco tem conotações

¹⁵ O historiador da arte fez a curadoria da exposição (In)corporações, de 2016, com obras de Antonio Obá, na Galeria Cândido Portinari, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

idealistas e superiores agregadas culturalmente à brancura, mas vale lembrar que para o contexto afro-brasileiro, o branco está relacionado à paz, ao nascimento e à morte” (*Ibidem*).

Para a curadora Cinara Barbosa, é possível perceber que transfigurar para Antonio Obá é vasculhar o íntimo, é colocar-se em situação de risco permanente. O artista, segundo ela, revê o passado colonial, dos traços da diáspora africana na nossa história por meio de seus rituais e pontua nos seus trabalhos a questão da ambivalência de gênero, da servidão privada e a expurgação de traumas. É um acerto de contas com o passado, expondo como a sociedade apaga a presença negra, atuando no embranquecimento cultural e racial. A pesquisadora repudia as críticas que reduzem a obra do artista a simples provocação de conteúdo religioso: “não é do interesse compreender os comentários do artista negro, católico-praticante, de forte relação familiar, cuja a provocação é a de evidenciar a demasiada presença das marcas colonialistas, escravocratas e católicas na formação do povo brasileiro” (BARBOSA, 2017, p.40). Ela afirma que, pelo pensamento artístico de Obá, a transfiguração é uma tentativa de autonomia do desejo, de se enxergar e querer estar presente e de contestar as ausências nas diversas histórias ocidentais, sejam religiosas ou culturais.

O esforço físico, os músculos trabalhados e expostos, são associados à experiência estética, que combina a transfiguração ao gesto quase escultural de cobrir sua pele negra de gesso em pó. Essa imagem, oferecida pelo artista Carlos Silva ao comentar a performance Ato da Transfiguração, sugere que Obá está trabalhando com ambiguidades “entre pares de opostos, justapostos, a partir de um jogo intencional, como o passado e o presente, a tradição e a renovação, o vivo e o morto, o sedutor e o horripilante” (SILVA, 2017). Diversas críticas expõem o caráter erótico da performance Ato da transfiguração. Há também destaque para o trabalho físico na sua execução. “Revela-se a exploração do corpo negro, visto tanto como força de trabalho mecânica e braçal, quanto como parte do exotismo sexual” (MENEZES, 2017).

Em entrevista a Luiz Camilo Osório, o artista esclarece que seu ponto de ancoragem é o corpo, explorado também em desenhos e pinturas, e cita o corpo diluído e indefinido de Francis Bacon como referência. O erotismo sempre foi uma área de interesse, segundo ele, muito mais do que preocupações com as tradições religiosas e questões como o racismo. As performances surgiram quando mergulhou em situações relacionadas aos sincretismos, aos processos de aculturação e aos questionamentos sobre o lugar do artista negro e da sua arte e como essas

questões transfiguram o indivíduo. Antonio Obá reafirma que foge de um papel de artista engajado.

A performance “Ato da Transfiguração”, além de tudo, o que foi apontado pelos críticos, traz um conteúdo religioso que põe em xeque a própria cristandade. Não é a primeira e, certamente, não será a última vez, que a arte confronta os aspectos nebulosos das religiões e isso sempre provoca embates com os fiéis que não dimensionam esse território, onde a arte atua e que difere do ambiente do sagrado. O artista Flávio de Carvalho, citado nesta pesquisa, provocou a ira dos católicos ao simplesmente andar contra o fluxo de uma procissão na década de 1930. Outro artista, o argentino León Ferrari, fez referências diretas na sua produção artística à atuação da Igreja Católica como instituição política de apoio a ditaduras militares da América do Sul, no século XX. Ele denunciou com colagens, desenhos e objetos, o falso moralismo da Igreja e suas contradições, por ter ajudado os regimes que espalharam horror entre os militantes políticos de esquerda. O artista foi muito criticado pela Igreja e pelos católicos. Mas, no diálogo com a arte, o discurso não se pauta por conceitos dogmáticos. Tudo é permitido, e tudo é passível de análise. Antonio Obá percorre a própria história apontando as lacunas na sua formação religiosa e navega por essas águas conflituosas. Que humanidade é essa que constrói templos e religiões onde os negros não estão presentes? Qual a contribuição da cultura africana no entendimento dessa dimensão que é a vida e a morte? E, talvez o ponto central do trabalho do artista, qual o lugar desse corpo negro e o que ele representa para a sociedade?

A ação do artista busca desestabilizar o público logo no começo, quando surge caminhando na galeria, com o corpo nu em contraposição à santa que carrega e aos passos lentos, que fazem menção direta a um ritual sagrado. Não é qualquer imagem, mas a padroeira do país, Nossa Senhora Aparecida, que dizem ser negra. Por muito tempo os negros foram proibidos de cultuar suas divindades no Brasil. No período da escravidão, eram punidos com castigos. Com a abolição, não houve reconhecimento dos terreiros de candomblé, que funcionaram, clandestinamente, até a reforma do Código Penal de 1942. Mesmo assim, só na Constituição de 1988 é que o Estado reconhece oficialmente as religiões de matriz africana. O artista, cuja formação religiosa é católica, é negro e, certamente, não se sente representado nessa religião de santos e símbolos brancos.

Essa reflexão despertada pelo artista é levada ao extremo quando ele desfigura a imagem da santa ralando a peça de gesso, até transformá-la em pó. A todo momento, esse jogo de paradoxos

na performance tensiona o entendimento do seu trabalho: seu corpo é exposto, é apresentado como fragilizado, mas em seguida se mostra vigoroso. O sagrado é profanado pela nudez e pela destruição da imagem. A santa negra se transforma em pó branco que, depois, embranquece a pele negra do artista. O andar lento da procissão dá lugar à pintura corporal comum ao candomblé. São muitas leituras possíveis de “Ato da transfiguração”, mas para além dos elementos do sagrado, o artista incorpora na ação objetos de uso tradicional, que fazem parte do cotidiano de fazendas, como o ralador e a gamela. Esses utensílios lembram os momentos em que as famílias se reúnem para ralar o milho verde e preparar pamonhas no interior de Goiás. Essa referência ao trabalho braçal e coletivo reforça a contribuição que os negros escravizados deram à nossa cultura e que são constantemente apagadas pela memória oficial.

Antonio Obá não intenciona sobrevalorizar os rituais afrobrasileiros, não se percebe nesta performance ou em outras obras de arte símbolos dos orixás ou elementos que exaltem as tradições sagradas dos africanos em prejuízo à religiosidade cristã. Não existe uma preocupação em ressignificar o simbólico da cultura negra como na obra de Ayrson Heráclito ou de fusão iconográfica da produção de Rubem Valetim. O artista busca um entendimento do lugar do negro nas diversas histórias, religiosas e sociais e, assim, deixar claro que não existe uma só verdade. Assim como não existe um só Deus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões que surgiram como ponto de partida para esta pesquisa, como o interesse em desvendar a construção da performance “Atos da Transfiguração – desapareição ou receita para fazer um santo”, e compreender melhor o simbolismo do corpo nessa obra, proporcionaram uma investigação maior pela arte produzida por negros e sobre negros e mestiços no Brasil. O mergulho nessa história da arte brasileira trouxe uma grata identificação com o tema e o reencontro com a produção de artistas que estavam distantes como Emanuel Araújo e Mestre Didi.

A pesquisa sobre a história da arte afro-brasileira levou ainda a recuperar importantes eventos de resistência e preocupação com a memória nacional, como a Exposição *A mão afro-brasileira*, de 1988, e a criação de instituições como o Museu do Negro, Museu Afro Brasil e o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia. Ativismos de artistas como Abdias Nascimento que são fundamentais para a compreensão do espaço que o negro ocupa nas artes. Para além disso, noto que a pesquisa foi importante também para suprir uma carência do curso de Teoria Crítica e História da Arte, da UnB, que seguindo a lógica hegemônica, não oferece disciplina específica arte afro-brasileira ou sobre o papel do negro nas artes do Brasil.

A partir dos anos 2000 houve uma maior atenção voltada para questões raciais nas artes e isso facilitou o trabalho de pesquisa da bibliografia planejada, entretanto sinto que gostaria de ter investido mais na busca de literatura sobre o corpo negro. Ao mesmo tempo, percebo que essa inquietação pode suscitar futuras pesquisas. Um segundo aspecto que chama atenção na obra do artista e que não foi explorado neste trabalho de pesquisa, é a interlocução entre sua arte e a literatura. Antonio Oba tem diversos desenhos com escritos e poesias.

Ficou de fora deste trabalho outro ponto que desperta grande interesse: o impacto que a obra de Obá causa no público. Optamos por não entrar nesse mérito em razão do pouco tempo para a produção da pesquisa sobre a recepção da obra. O artista foi acusado de desrespeitar um dos maiores símbolos católicos do Brasil, sofreu ameaças pelas redes sociais e enfrentou manifestações públicas contra ele e seu trabalho.

Acrescento, como ponto importante na conclusão deste trabalho, o fato de contribuir de alguma forma para a história da arte de Brasília ao registrar a produção de Antonio Obá, suas inquietações e sua investigação poética das tradições religiosas e culturais, e, sobretudo, a reflexão do lugar do negro na nossa sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Emanoel. **A mão Afro-Brasileira - Significado da Contribuição Artística e Histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAUJO, Emanoel. **O Museu Afro Brasil**. São Paulo: Banco Safra, 2010.

BARBOSA, Cinara. **O que persiste como falta**. Catálogo Prêmio Pipa 2017. MAM Rio de Janeiro, 2017.

CAMPOS, Alessandro de Oliveira. **Tradição e apropriação crítica: metamorfoses de uma afroamericalatinidade**. São Paulo. EDUC, 2016. Disponível em < <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/17020/1/Alessandro%20de%20Oliveira%20Campos.pdf> > acesso em: 15 junho 2018.

CONDURU, Roberto. **Arte da África – criação crítica**. Memória da História. Arte & Ensaios n. 30. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro 2017.199. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/3173> > acesso em: 16 março 2018.

CONDURU, Roberto. **Entre a academia e o terreiro**. Teoria da arte, religiões afrodescendentes e arte no Brasil Disponível em: < http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/roberto_luis_torres_conduru.pdf > acesso: 16 março de 2018.

CONDURU, Roberto. **Entre o ativismo e a macumba: arte e afro-descendência no Brasil contemporâneo**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. v. 7, n1, 2008. Brasília: Editora UnB, 2008.110 p. Disponível em< http://www.ida.unb.br/revistavis/Revista%20VIS_V.%207%20n.%201_Miolo.pdf > acesso em: 16 de março de 2018.

CONDURU, Roberto. **Negrume Multicor, para além da raça e etnia.** Disponível em: < [file:///C:/Users/P_6305/Downloads/6-6-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/P_6305/Downloads/6-6-1-PB%20(1).pdf)> acesso em: 16 março 2018.

CONDURU, Roberto. **Pérolas negras – primeiros fios:** experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013. 390p

CONDURU, Roberto. **Território contaminado – impureza e mistura em conexões artísticas entre África e Brasil.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. v. 16, n1, 2017. Brasília: Editora UnB, 2017. 353p Disponível em < <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/26249/18603>> acesso em: 16 março 2018.

FERREIRA, Débora A. **O Corpo Como Local De Discurso: artistas mulheres em África.** Sankofa - Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano VII, nº XIII. Julho/2014. P. 29 -49 . Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/sankofa/search/search?simpleQuery=corpo&searchField=query>> acesso em: 16 de março 2018.

FERREIRA, Debora A. **O corpo negro como local de discurso na arte contemporânea africana.** Revista Arte 21. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2013- v.2, n.3, jul./dez. 2014. Disponível em: < <http://www.belasartes.br/downloads/revista-arte-21/3.pdf>> acesso em: 16 março de 2018.

FORTES JÚNIOR, Hugo F. S. **Performance: territórios conquistados e negociações de fronteiras.** Disponível em:< <https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3672/2707>> acesso em: 16 maio 2018.

GIESBRECHT, Érica. **Entre os limites da pele negra: resposta corporizadas aos temores da essencialização.** Cadernos de Arte e Antropologia, vol. 4. Nº 2/2015. Disponível em < <https://journals.openedition.org/cadernosaa/898> > acessado em 01 de maio de 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HAMPATÉ BÂ, A. **A tradição viva**. In KI-ZERBO, J (coord.) História Geral da África: I. Metodologia e pré-história da África. 2ª Edição. Brasília, UNESCO, 2010. Disponível em < <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249POR.pdf> > acesso em: 10 maio 2018.

LOPES, Ana Lúcia. **A dimensão educativa do Museu Afro Brasil**. in O Museu Afro Brasil. São Paulo: Banco Safra, 2010. p. 19 – 24.

LOPES, Fabiana. **Arte contemporânea no Brasil e as coisas que (não) existem**. Disponível em: < http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_fabianalopes-rev.pdf > acesso em: 15 março 2018.

MELO, Janaína et al. **Paulo Nazareth**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MORAES, Angélica. **A dimensão do marginal**. Bravo, São Paulo, ano VI, p.45-47, mar 2003.

MORAES, Bernadete Silveira. **Santo corpo profanado: escutas e performances na cultura afro-brasileira**. 2009. 180 f. Tese (Doutorado em Antropologia). Departamento de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. Disponível em: < <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4072> > acesso em 18 maio 2018.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da Cunha Martins. **O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. 2006. Tese. Departamento de História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Disponível em < https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9546/9546_4.PDF > acesso em: 03 maio 2018.

SANTANA, Ivani. **Performance, corpo e tecnologia**. Cultura Visual. Nº11/ novembro de 2008. P. 113 – 124. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Bahia. Disponível em: < <https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3671/2706> > acesso em: 16 março 2018.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve histórico da *performance art* no Brasil e no Mundo.** Revista Ohun, ano 4, n. 4, dez 2008. p.1-32 . Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Bahia. Disponível em < http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf > acesso em: 16 maio 2018.

SCHWARCZ, Lilian e STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia.** São Paulo, Cia das Letras, 2015.

SOBRAL, Divino. **Dalton Paula, a arte de amansar senhores.** Disponível em: < <https://daltonpaula.com/dalton-paula-a-a-arte-de-amansar-senhores/> > acesso em: 23 abril 2018.

TERRAZA, Cristiane Herres. **A composição urbana em Corpos Informáticos.** Revista Estúdio, Artistas sobre outras obras. Vol. 7 no 13. Lisboa, 2016. Disponível em: < <http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v7n13/v7n13a18.pdf> > acesso em :19 maio 2018.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

AYRSON HERACLITO in FREIRE, L. A. R.; HERNANDEZ, M. H.O. **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: < <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/>> acesso em: 21 abril 2018.

Financial Times – **Can you collect performance art?** . Disponível em < <https://www.ft.com/content/b25e375a-54de-11e7-80b6-9bfa4c1f83d2>> acesso em; 28 maio 2018.

FREIRE, L. A. R.; HERNANDEZ, M. H.O. . **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: < http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf> acesso em: 16 maio 2018.

FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. Conheça os ministros e secretários do governo Lula. Disponível em < <https://fpabramo.org.br/2006/05/09/conheca-os-ministros-e-secretarios-do-governo-lula/>> acesso em 10 de julho de 2018.

IBGE. **Agência de Notícias do IBGE**. Disponível em < <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores.html>> acesso em: 10 abril 2018.

ITAÚ CULTURAL. **Diálogo ausente** – Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/dialogos-ausentes-mostra>> acesso em: 16 março 2018.

LIMA, Diane. **Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras**. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf > acesso em: 16 março 2018.

MARQUES, R.S. e SILVA, R.M.L. **O Reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 4 no 1 – 2011. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/149/151>> acesso em: 26 maio 2018.

MARQUES, L. et al. **Existe uma arte brasileira**. Perspective, Versions originales. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/294462/mod_resource/content/1/perspective-5543-existe-uma-arte-brasileira.pdf> acesso em: 16 março 2018.

OBÁ, Antonio. **Atos da transfiguração – desapareção ou receita para fazer um santo**. 2017 (20'16''). Disponível em:< <https://vimeo.com/245080927> > acesso em: 10 maio 2018.

OBÁ, Antonio. **Verônicas**. 2013 (4'46''). Disponível em: < <https://vimeo.com/89056718> > acesso em: 10 maio 2018.

PAULINO, Rosana. **Diálogos Ausentes, Vozes Presentes** . Disponível em < http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf > acesso 16 março 2018.

APÊNDICE

Entrevista com o artista Antonio Obá realizada dia 19 de maio de 2018, em Brasília. Gravada e depois transcrita para ser publicada nesta pesquisa.

Clauder- Como você se aproximou da arte?

Obá- Então, o lance com a arte, acho que eu sabia desde a terceira série. Eu deveria ter uns 9 anos. E aí, teve uma redação, sobre o que você queria ser quando crescesse, e eu coloquei "artista". Eu nem pensei. Foi meio que automático o negócio. E aí desenhei um pintor com boina de artista, barbazinha à la Dalí, fazendo uma pintura neoclássica e tal. Mas aí acabou que isso passou, enfim. No Ensino Médio, eu entro em contato com a sala de recursos, que é um atendimento feito na Fundação Educacional, que atende alunos que têm altas habilidades. Como eu sempre desenhei, uma professora de artes me indicou depois de eu ter feito um trabalho em sala. Comecei a frequentar a sala de recursos, que eu não sabia exatamente o que que era isso. Sei que tinha uma galera muito doida lá quando eu entrei, pulando, pintando, brincando. E conheci o professor Batalha nesse contexto, que era o professor de artes da Sala de Recursos. E foi um divisor de águas. Quer dizer, tinha uma questão que era a produção. Ele disse: "você está aqui porque você tem esse talento, e tal". Mas também não era simplesmente produzir por produzir. Tinha todo um caráter de você alimentar aquilo que você já traz naturalmente, de alguma forma. Pela pesquisa, pela leitura, vendo outros artistas, exposições e tal. Então era um ambiente que ele propiciava muito diálogo. Também provocava você em questões de como você está moldado. De repente, um mês depois de entrar na sala, eu já tinha pintado uma tela enorme, coisa que eu nunca tinha feito. Não gostava de trabalhar com cor, coisa "mega" colorida. Essa tela, enfim, expus no Espaço Cultural Renato Russo. De fato, o professor provocou uma gama de situações que foi determinante mesmo. Uma delas, foi isso, eu começar a perceber que o que eu fazia de uma maneira tão inata, tão natural, poderia ter uma importância maior, de fato.

Clauder- Como é que a sua família reagiu a essa opção pela arte?

Obá- Eles conseguiram uma parceria para colocar no meio acadêmico esses alunos da sala de recursos dentro da Universidade Católica (de Brasília). Alguns dos alunos. Então, fui um dos escolhidos. No Ensino Médio, eu já estava no laboratório de pesquisa de comunicação com professores muito bons. Teve essa minha inserção no ambiente acadêmico e pensei: bom, eu já estou aqui, então vamos lá, vamos trabalhar com publicidade. Tinha a parte da criação, e tal. E aí eu começo a fazer Publicidade, mas não larguei a arte. O professor Batalha tinha o sonho de abrir uma escola de arte, de criatividade essencialmente, e me chama para ser monitor nessa escola. Eu não estava fazendo nada mesmo. Ok, vamos lá. Então já começa aí. Eu cursava publicidade nesse período e participava de pequenos salões, pelo menos uma vez por ano. salões coletivos e dando aula de arte. Então, já começa assim: Você sabe que alguma coisa não bate aí, né, mas ok, vamos lá. Nesse laboratório de pesquisa, o Professor Coordenador era pintor também: Nilton Scheufler. E a gente sempre dialogou muito, no mesmo nível.

Clauder- E sua família? Ela tem essa formação, você teve essa formação católica? Desde pequeno? Catequese?

Obá- Hum, rum. Crisma..

Clauder- E nessa formação, é ligada a alguma ordem religiosa?

Obá- É o catolicismo. Não é o geral, porém, muito praticante.

Clauder- E hoje você ainda é católico praticante?

Obá- Praticante, não. Teve sempre essa vivência. Sempre foi muito presente. Minha avó promovia todo ano viagens à Trindade, de Goiás, para a festa do Divino. E eu cresci com isso. Cresci vivendo nesse ambiente onde se rezava muito, inclusive, onde minha mãe, meus tios, tocavam nas missas.

E aí teve um período em que eu comecei a tocar também. Teve período em que eu quase fui para o Seminário, isso na adolescência.

Clauder- Vontade sua, ou sugestão da família?

Obá- Não, vontade minha. Porque sempre me interessou essa questão de espiritualidade e, num período eu estava lendo, pesquisando muito sobre a vida de alguns santos e, por acaso, tinha um amigo de turma que também gostava muito e a gente já (inaudível) muito nesse sentido de santos místicos, tipo santos que recebiam estigmas, chagas e tal. Como São Francisco, São João da Cruz, Santa Teresinha.

Clauder- São santos que te chamavam a atenção?

Obá- Hum, rum. São João da Cruz, mais especificamente, porque no período em que ele viveu, ele foi considerado um dissidente, né? Pelas coisas que ele escrevia, pelas propostas dele, ele acabou sendo preso pelos irmãos dele, da mesma congregação, porque as ideias dele não se encaixavam com os preceitos da época. E nesse período da prisão, ele escreve um livro chamado de "Noite Escura da Alma", que é lindo, é fantástico. E que bateu muito forte nesse período inicial do ano, nesse período que eu tive fora também. E aí mantém essa ideia de espiritualidade. Até ano passado (2017), antes da coisa toda explodir, eu ainda tocava com a minha família uma vez por mês.

Clauder- E essa pesquisa dos santos, continuou?

Obá- Com o passar do tempo, eu comecei a ver que isso tinha um potencial estético muito relevante para mim. Porque eu comecei a notar essa presença muito nos desenhos. Quando eu começo a observar os desenhos que eu fazia, percebo que faço uma associação direta com o

"Atração dos ex-votos", e como os "ex-votos" sempre me fascinaram desde o período em que era moleque, em Trindade (Goiás), entrei em uma Sala de Milagres, e aí vi aquela coisa toda. Aquilo me chamou muita atenção. E aí eu passo a investigar isso de uma maneira mais autoral e mais consciente dentro da minha produção artística.

Clauder- O que te impressionou nos ex-votos? A estética, em si?

Obá- O caráter estético. Acho que a mística que envolve essa tradição, que você entra em um ambiente em que as pessoas depositam o que elas têm de mais caro, enquanto fé, promessa, então, tem uma energia. E aí eu parto desse princípio, de pensar esse corpo. E tem uma relação com o corpo muito forte, porque, ao mesmo tempo você está falando de uma tradição onde o corpo é sempre jogado para uma situação pecaminosa, é sempre visto sob um viés perdido, ou de perdição, de culpa. Então essas relações são muito tensas, ao mesmo tempo em que existe uma simbologia, um imaginário todo voltado para o corpo, você tem um corpo crucificado como maior símbolo, ao mesmo tempo tem esse distanciamento do próprio corpo. Então, que corpo é esse? Na verdade, como é isso? Como é crescer também o seu corpo biológico dentro desse ambiente cheio dessas sanções, também, né? Cheio dessas interdições? E aí isso passa a ser um foco muito grande na minha produção, que foi, inevitavelmente, flertar com essa espiritualidade, mas flertar com a sexualidade também. É corpo. E começa a criar todo um repertório de imagens que cria essa narrativa desse corpo, de talvez tentar encontrar esse corpo. De que a primeira vez que me veem forte, conceitualmente, foi por meio dessa frase: "Não, o que que eu queria com esse trabalho?" "O que que eu quero com esse trabalho?". Discuti enfim, com amigos e tal. Aí teve uma situação: cara, tudo o que eu faço tem uma relação com o corpo e tem uma relação de tentar encontrar o corpo. E que corpo é esse, na verdade? Então, acho que tudo que eu me propunha era essa tentativa, essa tentativa de encontrar esse corpo, né?

Clauder- Foi nesse momento que você de certa forma se aproximou dessa cultura africana, ou afro-brasileira, das religiões afro-brasileiras?

Obá- No primeiro momento, eu começo a fazer capoeira. Capoeira da Angola. E eu sempre fui muito "travadão" com o corpo. Muito, muito! Embora eu reconheça que tem uma inteligência muito grande ali, que é inata, também, como ela nunca foi trabalhada, sempre senti muita dificuldade. Então quando eu comecei a fazer capoeira da Angola. Deu um "start" para coisas que até então eu não tinha acessado. Por exemplo, além de você trabalhar o seu próprio corpo, você está trabalhando também o corpo do outro. A capoeira da Angola começa uma coisa mais cabeceada. Ela depende não só do seu corpo, mas também da forma com que você se relaciona com o corpo do outro. É uma dança. E para essa dança acontecer, eu preciso respeitar o outro. O espaço do outro, além de reconhecer o meu espaço também. Eu nunca tinha pensado nisso! É muito doido. E aí, isso começa a criar umas questões, que é justamente pensar esse relacionamento com o outro, que comecei a transmutar todo esse pensamento com (inaudível) que eu tinha. Todas as relações que eu constituía com o outro. Seja ela de uma maneira mais formal, seja mais passional, mas pensando nessa situação, não só do meu corpo, mas, até que ponto eu entro num entendimento do corpo do outro também.

E aí começou a ficar meio puxado. Eu interrompi, as segui para dar um "start" em algumas questões, né? E vem muito junto com o momento que eu estava na própria produção, que era uma crise criativa. Ok, eu desenho, eu pinto, eu esculpo, e tal, eu experimento bastante, mas onde esse trabalho me leva? E a ideia de entrar na capoeira, acho que foi também de entrar em um distanciamento de todos os discursos artísticos, que até então, sei lá, estava colocando em primeiro plano para "experienciar" outras coisas. Acho que veio muito disso. Não, legal, vou "experienciar" outra coisa, enfim, vamos trabalhar o corpo, enfim. Nesse período eu começo a malhar também e fazer capoeira junto. E acho que vem muito disso. Acho que o primeiro contato que tem com essa relação das tradições afro, ela vem pela capoeira.

Clauder- E o professor de capoeira ele trouxe informações sobre as tradições africanas?

Obá- Tem um diferencial que é muito percebido na capoeira da Angola para a capoeira regional, que é mais de luta mesmo, de combate. A regional tem um viés muito voltado para reverenciar a tradição. Não que a regional não tenha, mas a questão dos cantos, a questão de tocar o instrumento,

a questão do mestre. O mestre é muito importante no transmitir esse conhecimento e eu tive a sorte de encontrar um mestre muito bom que foi o Mestre Formiga. Ele, de fato, tem essa característica de não fazer por fazer, não fazer por moda, ou fazer porque é legal fazer capoeira, mas de uma construção identitária mesmo, que vem dos mestres e tal, que é muito conhecida na capoeira da Angola. E aí acho que começo a ter essa vivência. E aí, de fato, esse contraste, entre esse corpo catequizado e esse corpo que está buscando essas outras raízes, vem muito à tona. Porque são corpos diferentes: um é essa contenção, o outro, não. O outro você está, inclusive, se relacionando com o outro, né? Isso foi muito forte. A partir daí, aos poucos, a pesquisa começa a decorrer um caminho que vai culminar no "Inventário instrumental da casa" e, posteriormente, no "Atos da Transfiguração". E que são essas relações de raiz. O "Inventário Instrumental da Casa" considero fechado. O "Inventário Instrumental da Casa", ele é uma série que intenciona justamente essa volta para casa. Então eu falo tanto de uma casa física, quanto uma casa hipotética, interior, subjetiva.

Clauder- Esse é um trabalho daquela época?

Obá- O "Inventário Instrumental da casa" nasce nessa época. E desse incômodo de bom, ok, eu faço um monte de coisa, e tal, mas o que que eu faço também com a escultura, com o desenho, o que que eles querem dizer? É quando eu começo a pegar esses objetos ordinários, de casa mesmo, que eu começo a ver uma potência de fato, ali. São objetos pessoais, quase íntimos. São meus, é da minha casa, faz parte da minha história e das histórias que eu crio a partir dessa história. Então, vem muito disso.

Clauder- Dessa nova relação com o corpo que você vem descobrindo, é?

Obá- É, porque cada objeto do inventário eu trato como se fosse um corpo. Eu estou falando de relações corporais. Eu estou falando de entes. E começa a levar essa série. É aí também que surge a série "Veronica", que eu trabalho as questões de sangue menstrual. Aí já vem uma série de desenhos que tem uma relação muito forte com ex-votos. Já tem um caráter de pegar esses elementos, esse imaginário da religiosidade, trabalhar dando outro significado estético nisso e o próprio uso de materiais, quer dizer, o sangue menstrual, enfim. Até chegar em 2015. "Verônica" foi em 2013, aí eu fico um ano, pensando nessa relação do "Inventário Instrumental da Casa", fazendo objetos, e tal. E aí, em 2015, eu ganho esse lance *inaudível.

Clauder- Voltando um pouquinho, quando você começa a fazer a capoeira, você então tem contato com informações sobre os rituais afro, a cultura afro. Você, naquele momento, já se aprofunda nessa leitura, nesse estudo, nessa pesquisa da cultura afro?

Obá- Não, eu flerto.

Clauder- Chega a frequentar terreiro?

Obá- Por acaso. Eu sempre entrei em contato com pessoas que me chamavam para ir, mas aconteceu por acaso. Naquela época. E eu nunca me liguei. Eu só falava: vou; ainda não.

Clauder- Faltou o que? Faltou coragem? Porque curiosidade não faltou, né?

Obá- É, não, não faltou curiosidade, mas ao mesmo tempo, se dava em uma maneira muito tranquila. Eu sentia que o momento iria chegar.

Clauder- Quando foi a primeira vez que você foi a um terreiro?

Obá- Olha só, foi muito bom, porque eu fiz a primeira apresentação da performance, a "Transfiguração", acho que uma semana depois eu conheço uma pessoa que era do candomblé, tenho uma relação rápida com essa pessoa e ela me convida para ir numa festa de Exú.

Clauder- Era Umbanda ou era candomblé?

Obá- Candomblé. E ela falou: "olha, geralmente, quem vai a primeira vez, vai para uma festa mais tranquila e tal, mas assim, se você quiser ir, pode ir". Eu tinha feito a apresentação da performance, foi super forte, enfim, ficou uma coisa louca. E aí, eu senti que, de fato, era o momento: cara, é

agora. E aí eu pego e vou para a festa de Exú. Foi lindo! Maravilhoso! Coisas de uma dimensão física que, até então, eu também não tinha sentido!

Clauder- você sentiu o que?

Obá- Então, teve todo o evento, enfim, teve incorporação da galera lá, e aí teve um momento em que o Exú me chamou para dançar comigo. Aí eu: ok, vou lá. Fui, e aí ele joga o manto sobre mim. Quando ele joga o manto sobre mim, cara, assim, tinha um limite muito claro para mim, que eu estava vendo aquela agitação ali com espírito de pesquisa mesmo, "ah, ok, legal, hum, tal", aí ele me chamou e começou a falar comigo, e eu "cara." (impressionado)

Clauder- Mas teve um momento de entrega?

Obá- Então, é exatamente isso. Chegou um momento que eu falei: cara, você já está aqui. Então, se permite viver esse momento. Quando eu pensei nisso foi como se abrisse um canal. Foi exatamente o momento que ele joga um manto sobre mim e aí veio um peso e é um peso físico assim.

Clauder- Era um peso superior, ou era um peso físico da manta? Era uma coisa metafísica, que você está se referindo?

Obá- Sim, sim. Não, um peso físico mesmo de alguma coisa que está aqui que eu não estou conseguindo levantar direito, sabe? Como assim? Eu nunca senti isso. E eu consenti, inconscientemente, sabe? E foi, foi lindo.

Clauder- E a partir daí você começou a se interessar e frequentar o terreiro?

Obá- Não, nunca mais fui.

Clauder- Nunca mais foi? Desde então?

Obá- Nunca mais fui, desde então.

Clauder- Só pesquisa, leituras, é isso?

Obá- É, tem o caráter da espiritualidade. Por exemplo, em outras duas ocasiões, eu senti o mesmo peso. Uma delas, eu lembro, foi em um sonho, em que estava sonhando com o Preto Velho e teve um momento em que eu entrei no terreiro (no sonho) para encontrar o Preto Velho. Tinha que subir umas escadas de um casarão que estava quase caindo. Então encontrei ele e ele fala para eu fazer isso (demonstração).

Clauder- Cruzar os braços?

Obá- É. E quando eu cruzo os braços, vem o peso de novo. Totalmente! Assim, eu acordo, sentindo o peso.

Clauder- você interpreta isso como uma aproximação espiritual?

Obá- Eu acho que sim. Eu interpreto dessa maneira. É muito pontual, e enfim.

Clauder- Mas nunca teve uma curiosidade de descobrir se você tem um santo?

Obá- Não, tenho curiosidade.

Clauder- Mas isso nunca ocorreu.

Obá- Não ocorreu ainda. Ok, eu estou deixando as coisas fluírem. Eu não me interesso em entrar de cabeça com um ponto de vista, Vamos colocar assim, sacerdotal.

Clauder- Mas você como sujeito negro, você não tem uma curiosidade de investigar essas raízes negras, não?

Obá- Tenho, tenho. Eu acho que, atualmente, o que tem me interessado muito é esse viés que trabalha essa ancestralidade, mas que trabalha dentro desse território brasileiro, que é esse território de multiplicidade dessas tradições: dessas multifacetadas, dessas tradições que acabam virando essa ideia de sincretismo. Então, o que tem me interessado muito mais é isso. Por isso essa questão do interior. Por isso essa questão, por exemplo, dessas festividades de interior, que é onde exatamente essas coisas estão ali conjugadas, inculcadas de uma maneira muito bonita e muito forte também. Então essa situação tem me interessado mais enquanto vivência, enquanto pesquisa. Eu acho que é isso.

Clauder- Como é que surgiu o apelido "Obá"? Veio de que? Em que momentos você adota o "Obá"?

Obá- Acho que eu estava em término do curso de artes, em 2010, talvez 2011. E vem com uma necessidade mesmo de querer assumir, no nome mesmo, essa pesquisa que já estava latente nessa questão da identidade afro, dessas tradições. E aí eu queria colocar isso no nome mesmo. Eu quero ter uma referência que faça uma menção direta a essa tradição no meu nome. E vem assim. Eu começo a pesquisar alguns nomes, vem Obá, a princípio eu gosto muito do significado, de rei, depois, para mim soava muito bem. Antonio Obá, acho que fecha bacana, soa bem. E foi desse jeito. E descobri posteriormente que Obá 'era o nome de uma Orixá, guerreira, que achei mais maravilhoso ainda. E ano passado, que eu fiz a fala em Salvador no circuito da Caixa, de criatividade, uma das pessoas que assistiram a palestra. Ou seja, tá tudo aí, sabe. Rei, Orixá, sacerdote! É tudo isso.

Clauder- A questão do corpo, do sexo, do gênero. Bacana essa história.

Obá- É tudo na pesquisa.

Clauder- Você considera a sua arte "afro-brasileira"?

Obá- Considero. Eu acho afro-brasileira. Hoje talvez, totalmente. Antes eu ficava meio reticente nessa questão de colocar numa denominação, porque antes eu tinha uma relação com a produção que era muito investigativa. Então, acabava investigando muita coisa. Muita coisa me fascinava: artistas, estilos. Então, acabava que eu tinha uma produção que era muito, não tinha uma definição muito clara, era muito experimental em muita coisa.

Clauder- Você achou precipitado categorizar? Entrar na "caixinha"?

Obá- É, não era uma coisa. Para você ver, o que me interessa muito mais é um trabalho autorreferente: eu estou falando de mim. O tempo todo. E ok, se eu vou falar de mim nesse corpo, nessa realidade, nesse contexto, sim. Então o trabalho tem sim um viés afro-brasileiro. Que é um corpo negro, um corpo, tá. Não é um corpo negro, que é um corpo mestiço, mas que da maneira como ele se apresenta, no contexto que ele se apresenta, já herdo um monte de situações históricas direcionadas ao corpo negro. Então, é impossível falar disso. Não tem, sabe, não tem cabimento eu falar disso. Já que estou falando de um modo que é autorreferente. Então nesse contexto, nesse sentido, sim.

Clauder- Aí está falando um pouco sobre o viés racial, ne? Mas se você for considerar amplamente sobre questões da cultura negra africana, trazer o simbólico da África para o seu trabalho. Porque tem referências o tempo todo.

Obá- Tem, tem. Porque é justamente isso. Ao mesmo tempo em que eu cresci em uma família que bebe muito do catolicismo, em momento nenhum ela se curvou para beber também da outra tradição que faz parte dela também. Que é a tradição afro, que é a tradição indígena. Minha avó, minhas duas avós índias, e que não faz uma referência tão clara, tão direta. É uma referência que é difusa, por exemplo, no trato com plantas medicinais, enfim, a própria ideia de garrafada também, mas isso de uma maneira muito difusa. Não é assumido no sentido de ‘não, isso eu estou fazendo porque faz uma referência aos nossos antepassados indígenas’.

Clauder- Uma forma de cultivar as raízes? Não tinha esse propósito?

Obá- Não. E que está presente.

Clauder- Tem coisa mais brasileira do que isso?

Obá- Exatamente. Não tem.

Clauder- Dentre as linguagens dos seus trabalhos, parece que o desenho é sua produção maior. Eu não sei se eu estou sendo correto em falar isso. Me parece que você está se dedicando mais a pintura nesse momento atual. Em que momento você despertou para performance?

Obá- Foi em 2013. Tipo eu nunca me imaginei fazendo performance. Foi muito nessa perspectiva de uma produção muito orgânica. Eu desenho, eu pinto, faço escultura, fiz gravura durante um tempo e sempre fazia. Então nunca me qualifiquei: ah, não, eu sou pintor. Na verdade, eu achava um saco essa ideia de ter que me enquadrar numa linguagem e assumir ela ok: Eu sou da pintura. Nunca foi interessante pra mim. Em contrapartida eu sempre achava que a linguagem da performance sempre me deixava com a pulga atrás da orelha. Eu vi poucas e as que eu vi ficava assim: (hum) isso é da arte ?

Clauder- Naquele momento não considerava arte?

Obá- Não, era ok. É, achava estranho, não me agradava, não me satisfazia, assim, e aí veio a ideia da "Verônica" que, na verdade, não fecha assim com a performance. Na verdade, a exposição "Verônica" é um ambiente. Ela tem as gravuras com sangue menstrual, tem um mural que eu faço com esses desenhos e um mural que eu faço desenhos e dentro, desse ambiente, a performance acontece. Então, para você ver, ela não acontece isoladamente. Ela acontece diante de um todo.

Clauder- O recolhimento da menstruação era durante a exposição? Foi anterior?

Obá- Não, era anterior.

Clauder- E você considera esse ato parte da performance?

Obá- É parte da obra, e a performance que eu faço na abertura da exposição "Verônica", eu faço ela em dupla. Eu convido uma amiga minha para fazer comigo a performance. E é aí a minha primeira experiência. Essa performance é uma brincadeira. A gente sai em cantos diferentes da casa (eu fiz ela no Elefante - Centro Cultural), cada um com um sino - tem muito elemento nessa performance. Acaba que, enfim, a gente começa a badalar os sinos, como que se guiando um pelo outro. E aí chega um momento que a gente se encontra, frente a frente, se encara, ela se ajoelha diante de mim. Nesse momento eu pego o óleo e unjo minhas mãos e começo a ungir a cabeça dela também. Já tem uma referência bíblica essa questão de ungir. Você unge somente os escolhidos. Não unge qualquer pessoa. E ela se levanta e aí eu ajoelho diante dela. Ela me unge também. Daí a gente se ajoelha um de frente para o outro, em mãos postas em oração, e começa a fazer a brincadeira de passar o anel, isso com a mão totalmente cheia de óleo. E aí, essa passada de anel que, para mim (eu fazia essa brincadeira com as minhas primas) sempre foi muito erótico para mim essa fricção de mãos.

Clauder- Tinha anel?

Obá- Não, não tinha. Então essa coisa de penetrar, adentrar o outro com a mão. Essa fricção. Eu, moleque, não sabia disso, mas alguma coisa eu sentia que ‘cara, tá acontecendo alguma coisa aí!’ E aí a gente começa a friccionar até começar a simular um ato sexual mesmo. Até chegar num frenesi, num estado tal que fica muito rápido, como se fosse um orgasmo mesmo e, de repente, a gente para se encarar lentamente, levanta e se despede. E aí acaba a performance.

Clauder- Vocês estão vestidos?

Obá- Sim. Eu estou com uma bata, e ela também. Na verdade, eu estou com uma saia, somente, e ela está com uma bata.

Clauder- Então foi a primeira experiência com performance?

Obá- Foi a primeira experiência performativa.

Clauder- E aí você mudou a tua visão sobre performance?

Obá- É, mudou. Não sei, assim. Mudou porque, quando eu imagino a série "Verônica", eu já imagino tudo. Eu já imaginei as gravuras, os desenhos, o que que eu ia falar com os desenhos e veio a ideia da performance. Cara, vai ter que ser performance? Então, vamos lá. Ok, beleza. Vamos ver o que que é isso.

Clauder- Você criou sozinho ou criou com ela?

Obá- Eu criei sozinho. Então é, de fato, um processo que é muito orgânico mesmo. Daí quando vem a ideia da "Atos da transfiguração", por exemplo. Me veio uma imagem de súbito na cabeça. Justamente eu ralando imagens de gesso de santo. No momento eu tinha imaginado um círculo feito com estátuas de gesso de santos e eu ralando isso. E eu: ok, tá, mas o que que é isso também? Vem essa imagem. E aí eu fico um ano pensando isso.

Clauder- Por que na criação dessas três performances você decidiu por esse corpo fixo num local?

Obá- Eu vou tomar como ponto de partida "Atos da Transfiguração" que ela, de fato, já se apresentou para mim. Tem que ser, sabe? É isso. Não tem como ser de outra forma. Era justamente essa ideia de um corpo parado. Não tinha nada conceitual amarrando isso. Conscientemente, né? Era o que era. Da maneira que foi. Talvez as outras duas, quando eu começo a ver as ramificações que "Ato da Transfiguração" teve. Eu começo a categorizar justamente essa forma. "Ah, então não é uma performance, é muito mais um ritual", "Ah, é a ideia desse corpo parado executando esse movimento até a exaustão". Então, acho que isso começou a incomodar. Essa coisa de começar a entrar numa fórmula que, ok, as performances do Antonio Obá são assim. Sabe?

Clauder- Na verdade, é uma sensação de fazer algo diferente, seguir em frente...

Obá- É, acho que vem muito essa situação batendo. E aí, eu acho que nas duas subsequentes tem essa situação mais consciente de pensar esse movimento, que se repete até a exaustão do corpo, pensar esse corpo cansado, pensar essa repetição até chegar num ponto de uma ressignificação desse gesto, quase um mantra mesmo, um mantra corporal. Posso dizer que as situações foram acontecendo naturalmente, e, também, não só interna, como externamente. Todas as questões que foram colocadas ali. E aí eu comecei também de fato a pensar essa situação toda, né? Bom, o que que esse trabalho também está querendo dizer? Na verdade, o que que eu estava querendo dizer com esse trabalho? Quais eram os ganchos ali que eu ainda estava validando, dentro da coisa toda? E aí eu comecei a ponderar algumas coisas mesmo e aceitar e diluir umas outras. Bom, o que que eu estou falando de fato? O que que é interessante para eu falar de fato, dentro disso? Para onde o trabalho está me levando? Onde que eu ainda estou insistindo em obedecer um formato? Aí veio essa ideia de pensar e começar a trabalhar esse corpo. Essa ideia de um movimento também muito voltado para uma exaustão mais, exatamente, tomando conta do espaço. São coisas assim. Preciso fechar, não sei se vai se realizar também. E talvez, claro, já trazendo a coisa para um momento mais presente, essa situação de talvez pensar um resguardo do corpo. Não sei se seria exatamente esse termo. A palavra 'silêncio' ficou muito marcada. Ótimo, porque agora tem a outra performance que eu fiz em Londres.

Clauder- Tem ligação com as outras três (performances)?

Obá- Tem uma decorrência disso tudo, né? Tem ligação com as três também. Na verdade, eu crio um ambiente, eu faço uma instalação no meu quarto onde estava dormindo. Consistia em folhas de papel onde desenhei com parafina e as iluminei com velas por trás, então na verdade era como se fosse uma gruta. Estava um pouco escuro, tinha uma relação muito próxima a essa ideia de gruta que já é esse elemento de recolhimento interior. E em decorrência de toda a situação das outras performances, principalmente, a "Atos da Transfiguração", eu queria propor de fato uma resistência pela imobilidade. Então era, de certa maneira, ainda gritar, só que não propondo movimento nenhum. Então esse corpo está se afirmando enquanto presença de fato mas, também, ele não está propondo nada. Ele não está fazendo nada. Eu fico, sei lá, 30 minutos parado numa mesma posição. É tudo um movimento cadenciado também. Então, isso já delonga um certo tempo. E depois tem essa situação de que eu não me movo, de que eu não proponho movimento. Onde esse corpo está coberto, inclusive. Eu uso uma bata branca, e tal.

Clauder- Um corpo protegido, no quarto.

Obá- Super protegido, no quarto, interior, na gruta. E ainda esse corpo, porque os desenhos são partes de corpos. Lembra muito a chapa de um raio-x, fragmentado. Então é um corpo que está fragmentado. Então não é à toa que, bom, eu estou fazendo essa performance em outras terras (*a performance acontece em Londres, em dezembro de 2017*). Quer dizer, eu lá, pensando as coisas daqui, vivendo lá. Então pensar esse corpo dividido, esse corpo fragmentado, como tentando se reconfigurar também dentro disso tudo. E essa não-ação que talvez seja aquilo: ‘bom, as três performances que propunham um certo movimento, um certo diálogo Esse diálogo foi todo distorcido. Então, como resposta, eu também não vou propor ação nenhuma. Esse corpo também, enfim, não vai criar uma ofensa. Vamos colocar assim, o pai do alimento, ele está aqui, mas ele está aqui. A performance se chama Votivo.

Clauder- Quanto tempo você ficou na Inglaterra, na residência?

Obá- Em Londres, foi um mês.

Clauder- E como é que desenvolveu para chegar à ideia da performance com Nossa Senhora Aparecida?

Obá- Foi quando eu entrei em uma loja de objetos de Candomblé. E a primeira imagem que eu vejo quando eu entro na loja foi a Imagem de Aparecida.

Clauder- De Candomblé?

Obá- Assim, Candomblé, Umbanda, enfim. As casas que vendem de tudo.

Clauder- Mas ali não era uma imagem da Umbanda, era? Nossa Senhora Aparecida?

Obá- Não sei, vou pesquisar. Eu sei que estava lá na loja e, aí, quando eu vejo a imagem de Nossa Senhora Aparecida nesse contexto, dentro da loja, eu que já sabia da história da Aparecida toda e tal. Aí vem tudo: ‘é isso. Eu saí da loja assim. Era o que faltava conceitualmente para eu ficar tranquilo diante dessa imagem que eu estava na cabeça de ralar um santo. Que é ok, é forte para caramba! Mas o que essa imagem quer dizer para mim? E aí quando eu vejo a imagem de Nossa Senhora Aparecida numa loja de Umbanda e Candomblé, e tal, junta tudo. Porque a pesquisa com as tradições afro já estavam caminhando, já estava assim. Já estava trabalhando essa questão étnica, e tal.

Clauder- Já existia um questionamento interno do porquê aquela santa era negra?

Obá- Já existia um questionamento étnico. Não da santa, propriamente. Mas aí, eu já sabendo da história da santa, vejo ela nesse contexto, juntou tudo. ‘Caramba! É isso que faltava!’ E aí foi o que foi. Tanto que fazer a performance, ficar nu diante de tantas pessoas, foi muito tranquilo para mim. Porque a performance já estava toda resolvida para mim.

Clauder- Demorou um ano, Obá?

Obá- Um ano. Eu ficava pensando no que isso quer dizer.

Clauder- A ideia do ralador e da gamela, que tem essa referência de fazenda, de escravo e tal, surgiu daquele sonho? Ou foi uma coisa elaborada? Você não falou que sonhou?

Obá- Não, veio essa imagem. Não foi exatamente um sonho. Foi um clique. Veio esse clique como imagem. E aí foi juntando essas coisas. Bom, minha família é de Goiás, enfim. Era muito comum essa questão do ralador, do trabalho braçal ali, misturado com orações. A gente sempre trabalhou rezando, em casa, por exemplo, ralando milho para fazer pamonha, por exemplo. Então é uma relação afetiva, familiar, que está muito enraizado a essas questões. E eu sempre fui muito próximo à terra. Sou de virgem. É sempre esse trato com a terra mesmo, de capinar terreno e tal, trabalho braçal mesmo, de ajudar nas coisas de casa. Eu gosto muito. Eu sou muito matuto. E aí já tinha um diálogo com o Inventário Instrumental da casa, que era me apropriar justamente desse instrumental muito comum com a minha formação, que eu gostava, e extraí dele esse potencial estético, e que vem o ralador. É, o ralador mesmo.

Clauder- Você já tinha essa noção de que estava trazendo uma reflexão sobre a veracidade da santa negra brasileira?

Obá- Sim.

Clauder- E por que o nu?

Obá- O nu foi justamente por essa situação de se colocar exposto. Porque eu estava querendo falar também, ao mesmo tempo de uma fragilidade. Não tem coisa mais frágil do que você estar nu, literalmente nu diante do outro. Estar exposto. Estar se colocando à prova, à vista, essas vísceras todas, essas vísceras históricas. Então, tem essa fragilidade, mas, em contrapartida, tem esse corpo que está em uma ação que é viril. Esse corpo que é forte também. Então, tem esses contrastes. Eu

gosto de pensar que esses contrastes me atraem muito. Eu sou muito barroco nesse sentido. Eu gosto muito dessas tensões de, no mesmo tempo que é frágil, é forte também. E os dois ali: nenhum menor que o outro. Os dois estão ali. Te vira para digerir isso tudo porque estão ali. E quando vem essa situação do nu, tiveram pessoas que até propuseram: "poxa, mas nu? Por que o nu? Não seria interessante você colocar um collant da cor de pele?". Sabe, não faz sentido. E tinha também essa relação do embranquecimento, que toma conta do corpo todo.

Clauder- Do pó que você joga sobre o corpo?

Obá- Isso! Então, não fazia sentido esse corpo estar protegido de alguma maneira.

Clauder- As performances Transfiguração, Senhora dos Nós e Malungo, trazem também, as três, uma reflexão sobre a cristandade negra, sobre o cristianismo? O negro ausente na história da Igreja Católica? Isso te preocupou em algum momento?

Obá- Ausente até em que ponto? Porque, o que eu vinha pensando muito, na relação com essas performances, foi dessas situações que estão na cara. Por exemplo, ter visitado Ouro Preto algumas vezes, foi muito importante por isso. Tem lá toda essa questão de Ouro Preto, toda essa história de Ouro Preto e as Igrejas Pretas que você vê o altar totalmente sincrético. O altar que tem "buzioszinhos". Então isso está ali, está presente. Mas é que nem a própria simbologia do crucificado. Você fala "ah, legal", aí você chega para uma pessoa e fala: "isso é um cadáver". "Não, isso é Cristo!" Mas essa é a representação de um corpo violentado. Então, é uma espécie de invisibilidade. Nem é uma espécie de invisibilidade, é uma espécie de cegueira mesmo. Porque as coisas estão ali. Está óbvio porque é muito forte. É uma imagem potente, mas, ao mesmo tempo, não é pensado.

É muito curioso isso. E a proposta dos trabalhos é justamente essa relação. Legal, todo mundo fala que o Brasil é sincrético, mas até que ponto? Se eu falar do sincretismo do ponto de vista da negritude? Porque é isso. Estou falando do negro. De uma ideia do sincretismo, por essas tradições que se misturam, mas pegando tradições afro-brasileiras: cachaça, trabalho braçal, envolvendo a própria construção de Ouro Preto, por exemplo. Imagem supostamente negra. Ok, é

tranquilo falar de sincretismo? Se eu falar dessa maneira, será que é tranquilo também? Ah, não é tranquilo? Por quê? Que voz não está sendo dada também por essa tradição que faz parte? Então, parte muito desse pressuposto.

Clauder- Para você, o que representa esse corpo negro como o que está exposto na sociedade atual? Fale um pouco sobre que corpo é esse, um corpo negro contemporâneo.

Obá- Eu acho que eu entendo que **é um corpo que ele incomoda por sair de certas sombras**, por, em determinados momentos, ele se propor a aparecer onde ele não foi habituado a aparecer. E quando você rompe isso, essa barreira que existe, ele incomoda. Cria um estranhamento. Os olhares se magnetizam para você. Então é isso. Que seja muito essa situação deles. E aí vem tudo. Vem a estética, vem a roupa, vem o cabelo, vem a religiosidade, vem a música. Todos eles, âncoras para propiciar esse discurso. A medida que essas âncoras são assumidas conscientemente no sentido de: "bom, é isso mesmo. É esse corpo mesmo. E esse corpo está aqui e ele tem coisas para falar, vai incomodar, as coisas que ele vai falar". Mas não são invenções, são situações. Então, quando tem essa ideia desse corpo negro, esse corpo dito negro. Hoje eu penso muito nesse viés de se colocar nesses lugares que as pessoas não se acostumaram que você entre e a pessoa começa a te olhar. E aí você encara, sim. E quando você encara, aí parece que ela cai na real mesmo.

Clauder- Voltando um pouquinho na origem da performance, eu queria só entender se você se preocupa em fazer um roteiro. Quando você criou a "Transfiguração", você pensou em um roteiro? Você escreve? Visita o lugar? Ensaia?

Obá- Olha só, vou pegar a da "Transfiguração", porque ela foi assim, um rompante muito louco nessa situação, porque ela é o primeiro trabalho isolado de performance. Porque o primeiro trabalho da "Verônica" tinha todo o ambiente. Esse é, de fato, só a performance. E quando ela vem à tona, conscientemente, com as questões todas, depois de eu ver a imagem, ok, é isso. Quando eu vou apresentar isso.

Clauder- Você fez um ensaio antes de apresentar no Elefante (Centro Cultural)?

Obá- Estava aberto um edital para a FUNARTE (Fundação Nacional das Artes). Aí eu pensei em inscrever a performance. Mas tem que ter imagens da performance. Então, vou forjar aqui. Então eu chamo uma amiga, a Débora Passos, para fotografar a encenação do que seria a performance. E aí eu compro a imagem, pego um ralador mega antigo que tinha lá em casa, e tal, começo a ralar e eu começo a sentir, de fato, como é pesada. Fisicamente pesada e tal. E quando eu estou ralando para fotografar, eu começo a ver o pó subindo. Olha só, tem uma coisa acontecendo aqui, sabe? Essa coisa do pó. E aí, ela foi metamorfoseando. Já teve questões ali que eu comecei: "cara, olha esse pó tomando conta". E aí a ideia era de falar a imagem toda, como se fosse, de fato, com o ato de ralar. O pó iria subir e iria começar a impregnar o meu corpo, embranquecendo ele. Conceitualmente é isso. Fechou, amarradinho! Aí teve a ocasião em que eu apresentei ela, de fato, no Elefante (Centro Cultural).

Clauder- Que foi a primeira vez?

Obá- Isso. E aí, comecei a ralar, cheguei a um ponto de exaustão mesmo. Cansei. E a ideia do pó subindo não foi tão efetiva. Até subir o pó de fato. Aí chegou a um ponto de um cansaço muito grande, coloquei a mão naquele pó e foi quase que automático o ato de pegar aquele pó e jogar no corpo. E foi quase como um alívio também porque estava tão quente e eu estava cansado, extenuado. E o ato de jogar o pó (que aí joguei o pó e veio o vento também, dava uma refrescada) funcionou também como alívio. É muito doido porque é um alívio que está te apagando também. Comece a pirar nessa ideia. Assim, o trabalho se desenvolve de acordo com o que o espaço oferece.

Clauder- Na Caixa (Cultural), por exemplo?

Obá- É, teve um planejamento sim do que seria interessante. Porque tinha um problema com (inaudível) na Caixa que o Transborda foi na Galeria de cima.

Clauder- Tinha que subir a escada.

Obá- É, de onde eu sairia?

Clauder- Você já fez teatro?

Obá- Não.

Clauder- Nunca fez uma matéria de cênicas? Nada?

Obá- Não.

Clauder- É engraçado que a apresentação de São Paulo me pareceu mais curta. O burburinho te atrapalha?

Obá- Não incomodou muito não. Cada apresentação da performance teve uma coisa diferente.

Clauder- Você tem preocupação com a luz?

Obá- Aí foram coisas que vão surgindo, né? Por exemplo, quando eu apresentei no Rio de Janeiro, que aí foi individual, foi a galeria toda. Aí a gente começou a pensar toda a cênica das obras com a performance. Aí sim, a gente pensou na luz. Sim, seria interessante na performance todas as luzes das obras estarem apagadas. Só ter a luz central ali. Foi a série de fotos “mega” bonitas, que tinha esse caráter totalmente cênico. Esse corpo ali, todo o restante escuro, somente o corpo nu no nada ali. A Caixa, foi aquela situação. Não tinha espaço, ficou bem comprimido ali, galera do outro lado. E em São Paulo teve essa questão do jardim, que ficou super bonito, que a gente passou o dia todo pensando na iluminação.

Clauder- Você faz preparação física para as apresentações?

Obá- Eu faço *crossfit*. Eu sempre gostei da atividade física, acho bacana. E aí, num determinado ponto, eu comecei a direcionar certas apresentações também para um preparo físico. Assim foi em "Atos da Transfiguração". Assim foi em "Rosário de Nós".

Clauder- Exigem mais resistência física? Dói mais?

Obá- Dói para caramba. Muito, no joelho. Hoje eu nem sei se consigo mais. Passei um período sentindo umas dores grandes no joelho. E aí comecei a ter essa preocupação de preparar o corpo. Por exemplo, uma performance que eu fiz no período da "Atos da Transfiguração", nessa apresentação, eu estava com o corpo grande porque eu estava trabalhando o meu corpo para uma ideia de performance que eu estava tendo no período, e que dialogava muito com a performance que eu iria chamar de "Carniça", onde eu iria pegar uma mostra grande de carne de sol e iria começar a rolar nessa carne, como se fosse um cão rolando na carniça mesmo. E aí faz uma referência dos corpos negros enebados para parecerem mais vistosos na venda. E aí tinha um caráter erótico muito latente, então eu queria de fato que o corpo estivesse mais...

Clauder- Tonificado?

Obá- Isso! Eu estava trabalhando para isso, com esse espírito. Tanto que a apresentação da performance na Caixa (Cultural), eu vejo que se criou um ruído muito grande nela por conta disso. Eu estava em uma outra vibe conceitual. E era justamente isso de expor esse corpo. 'Eu quero que esse corpo seja visto, que provoque esse desejo. E o que move essa performance Atos não é isso. É outra questão.

Clauder- A questão do corpo ali, é secundário?

Obá- É. Outra coisa. É a transfiguração.

Clauder- Essa história das interpretações? Te incomoda o burburinho? Você está preparado para interrupções? Parece que você quer construir o silêncio. Você se preocupa com isso?

Obá- Eu não. Eu me preocupo com a ação. Essa é a minha preocupação essencial, mesmo. Essa questão de construir um silêncio, eu não sei. Como é isso? Você intencional isso? Construir um silêncio? Eu procuro me concentrar na ação. Até porque é uma ação que, a qualquer vacilo, eu me ralo todo. Estou lidando com um elemento que vai cortar, eu sangro em algumas ocasiões. Então estou concentrado naquilo. Tá, vai acontecer burburinho como aconteceu em São Paulo. Ok! Eu quero me concentrar nisso porque está exigindo um preparo físico, que sabe, me cansa mesmo. Uma posição que me cansa. Eu estou ali, meio que de cócoras, meio que ajoelhado também. Eu estou lidando com um objeto que ele vai me cortar, ocasionalmente. Eu estou lidando, esculpindo um objeto. Ela vira um sabugo. Então vira uma construção plástica. Acho que a minha preocupação em silenciar para ficar concentrado naquilo provoca esse distanciamento.

Clauder- Esse esforço físico e esse risco à dor, etc, têm muita relação com o martírio, com uma coisa meio cristã e católica.

Obá- Dialoga, diretamente, com essa ideia de martírio. Na performance Rosário de Nós eu passo 30 minutos ajoelhado, o que é uma coisa muito presente na religiosidade brasileira, a coisa desse martírio, do pagador de promessas. Você pega o Círio de Nazaré. O que é aquilo? Que loucura! Eu achei que eu fosse realizar essa performance que eu fiz em Londres. Nessa exposição que eu iria fazer na Mendes, em Nova York. E eu estava preparando o meu corpo para isso, e esse preparo exigia o jejum. Porque a imobilidade, trabalhar essa resistência do corpo pelo imóvel também. Então o jejum, para mim, era uma etapa importante. Até do emagrecer mesmo. Ali era uma geografia da alma. As chapas de desenhos, elas ficam parecendo uma chapa radiográfica, só que é branca. É uma alma ali. Acho que tem esse caráter metafísico mesmo, de estar presente nesse corpo, que também não é forte, é quase o corpo de um *inaudível mesmo. Eu estava intencionado em trabalhar isso mesmo. Aí, eu cheguei lá e vi que não iria sair o resultado.

Clauder- Qual foi o papel ou, quão foi importante o papel das pessoas com quem você cruzou no Elefante, da Flávia, inicialmente, depois a Cinara, na condução, na formatação dessas performances?

Obá- A Flávia, ela não chegou a ver a performance. Mas assim, ela foi muito importante no sentido de cantar algumas pedras do meu trabalho. Do tipo: "A não, você tem que entrar aí nas raízes, né?". Umas ocasiões que ela falava isso.

Clauder- Foi te provocando?

Obá- É, fazia efeito! Umas provocações muito importantes nesse sentido, muito eficazes. É óbvio, a possibilidade do espaço Elefante ser esse ambiente de investigação mesmo, de usar o espaço para propor, investigar e fazer coisas. Não é à toa que a performance se realiza lá, primeiramente. E, posteriormente, a Cinara (Barbosa), que foi uma grata surpresa. Eu conheci ela, a gente não conversava muito e, de repente, as situações foram se afunilando. Hoje em dia, assim, é uma pessoa que eu troco muito com ela. Tem uma situação engraçada que é quase uma sintonia. Às vezes começo a pensar umas questões, eu vou comentar com ela e já era uma coisa que 'ela queria falar para mim. Já é uma relação muito de confiança mesmo. Tanto de mim para ela, quanto dela para mim. De respeito, amizade.

Clauder- Mas essa interlocução é importante para você?

Obá- Nossa! Muito! E assim, eu sou muito sozinho também. Na minha produção.

Clauder- Por opção?

Obá- É, acho que é isso. Eu sempre fiz as coisas muito independente. Eu sou meio outsider. Minha formação toda é meio outsider. Saí da publicidade. Venho lá de Taguatinga, fiz no Dulcina. Eu já sou meio outsider do negócio. Acho que é uma zona bacana.

Clauder- Então, só para eu entender, você tem uma preferência por elaborar sozinho? Em alguns momentos você acessa curadores?

Obá- É, acho que é isso. E assim, não me incomoda.

Clauder- Também não é uma necessidade?

Obá- É, também não me incomoda a Cinara vir falar "isso, isso e isso" do trabalho, ou qualquer outra pessoa vir falar sobre: "Ah não, isso, isso e isso", Eu escuto. E assim, sou grato à escuta. Gosto mesmo. Contribui de alguma forma.

Clauder- Você tem a autonomia.

Obá- Às vezes nem tenho, porque eu sei que o processo é orgânico demais. Eu recebo ali, mas sei também que o trabalho vai me propor outras situações. Por exemplo, agora eu estou voltando para a pintura. Não estou desenhando, estou muito voltado para essa questão da pintura, que é um processo louco. Eu tenho sentido uns embates muito grandes com a pintura. Agora que eu estou, sei lá, começando a fazer as coisas que, bom, "ah, então é isso, assim e tal.". Mas é um processo. Os quadros eles começam de um jeito e terminam totalmente diferentes do que eu tinha pensado principalmente. Passar raio-x tem camadas e camadas de coisas.

Clauder- Você não faz o esboço anterior? Não tem um caderno de estudos?

Obá- Não, me atrapalha.

Clauder- Você vai direto na tela?

Obá- Vou.

Clauder- Nem desenha na tela? Vai intuitivamente?

Obá- É tem uma coisa de imagem mental, mas acaba mudando muito. Tem o lance da sedução da pintura. Começa uma coisa e você começa a ver, já está querendo ser outra coisa.